914.363
Sch95s

HEINR. SCHWARZ

SALZBURG

UND DAS

SALZKAMMERGUT

EINE KÜNSTLERISCHE ENTDECKUNG
IN HUNDERT BILDERN DES
XIX. JAHRHUNDERTS

LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS
AT URBANA-CHAMPAIGN

914.363
Sch95s

NOTICE: **Return or renew all Library Materials! The *Minimum* Fee for each Lost Book is $50.00.**

The person charging this material is responsible for its return to the library from which it was withdrawn on or before the **Latest Date** stamped below.

Theft, mutilation, and underlining of books are reasons for disciplinary action and may result in dismissal from the University.
To renew call Telephone Center, 333-8400

UNIVERSITY OF ILLINOIS LIBRARY AT URBANA-CHAMPAIGN

MAR 1 0 1999

MAY 17 1998

MAY 20 1998

L161—O-1096

HEINRICH SCHWARZ

SALZBURG UND DAS SALZKAMMERGUT

SALZBURG
UND DAS
SALZKAMMERGUT

EINE KÜNSTLERISCHE ENTDECKUNG
IN HUNDERT BILDERN
DES NEUNZEHNTEN JAHRHUNDERTS

DARGESTELLT VON
HEINRICH SCHWARZ

19 A. S. & Co. 26

VERLAG VON ANTON SCHROLL & CO. IN WIEN

Copyright 1926 by Anton Schroll & Co., Ges. m. b. H. in Wien
Druck: Christoph Reisser's Söhne, Wien V

914.363
Sch95s
Arch.

MEINEN ELTERN

0111 Braken

Wolf Huber, Traunkirchen mit dem Traunstein
Federzeichnung, 1519. Wien, Albertina

Wien war neben Jena, Heidelberg und Dresden ein Mittelpunkt der romantischen Bewegung. Hier fanden sich die Freunde des Kreises von Jena wieder, die nach den Tagen der unglücklichen Schlacht die Stadt verlassen hatten. »O wie sind die einst zu Jena in einem kleinen Kreis Versammelten nun über alle Welt zerstreut und lehren alle Heiden«, klagte Karoline Schlegel. Die Wiener Kolonie erhoffte durch eine neue Vertiefung des katholischen Glaubens eine Rettung aus dem Chaos politischer, nationaler und künstlerischer Bewegungen und erwartete von Österreich aus die Wiederkehr der nationalen Einheit. Hier glaubte man den Boden gefunden zu haben, dem die neue Religion entwachsen sollte. Der Ruf nach einem neuen Katholizismus, den Novalis schon 1799 in seinem Werke »Die Christenheit oder Europa« proklamiert hatte, fand in Wien den stärksten Widerhall. Auf den erbitterten Kampf der Aufklärung gegen die Kirche, die im Staate aufgehen und so ihre überragende Stellung im Lande einbüßen sollte, folgte eine mächtige Abwehr. »Ich sage Dir, es ist jetzt in ganz Deutschland kein Heil als unter dem Hause Österreich«, schrieb Dorothea Schlegel ihrer Freundin Karoline Paulus. Gerade in Wien gestaltete sich die romantische Bewegung aus religiöser Grundform. Im Mittelpunkt der Bewegung standen nicht wie in Jena oder Dresden Künstler und Dichter, sondern die Gruppe der deutschen Romantiker scharte sich hier um einen Mann strengster katholischer Observanz: Clemens Maria Hofbauer.

Die stärksten Stützen dieser neuen katholischen Gegenbewegung, die in Österreich bis tief ins 18. Jahrhundert hinüberreicht, fanden sich in der deutschen Kolonie, die sich seit 1806 in Wien gesammelt hatte und in den Tagen des Wiener Kongresses ihren Höhepunkt erlebte. Die Künstler spielten zunächst noch eine untergeordnete Rolle in diesem Kreise, in dem die Literatur dominierte. Fast zu gleicher Zeit waren die Brüder Schlegel, Tieck, Eichendorff, Körner, Zacharias Werner, Bettina und Clemens Brentano nach Wien gekommen und hatten eine innige Verbindung zwischen dem Norden und dem Süden hergestellt.

Für die Maler, die aus dem Norden nach Wien kamen, war die Stadt vielfach nur eine Station auf dem Wege nach Italien. Nur eine kleine Gruppe, zusammengeschlossen im Lukasbund, verweilte länger und verließ die Stadt erst, als die Gegensätze zwischen ihr und den offiziellen Kreisen der Akademie sich aufs äußerste verschärft hatten. 1810 war der offene Konflikt zwischen dem Lukasbund und der Akademie zum Ausbruch gekommen: Overbeck, Pforr, Vogel und Hottinger traten die schon längst geplante Reise nach Rom an. Die Lukasbrüder hatten bei den heimischen Künstlern weder Verständnis noch Unterstützung gefunden. Sie standen in Wien ganz vereinsamt. Und so verschwanden sie auch von hier fast spurlos. »Die Wiener sind nicht für mich gemacht und ich nicht für sie«, schrieb Pforr vor Verlassen der Stadt, die er mit so großen Hoffnungen betreten hatte.

Tiefer und nachhaltiger war der Einfluß der zweiten deutschen Künstlerkolonie, deren Mittelpunkt das Haus der Brüder Olivier bildete, die im Sommer 1811 nach Wien gekommen waren. In demselben Jahre kam auch Julius Schnorr von Carolsfeld nach Wien, dessen Bruder Ludwig Ferdinand schon seit 1804 hier lebte und ein Jahr vorher war Philipp Veit seiner Mutter in die Stadt gefolgt. Die Brüder Olivier und Julius Schnorr standen in regem Verkehr mit Friedrich Schlegel, dem literarischen Zentrum der Wiener Romantik. In seinem Hause, bei einer Geburtstagsfeier Philipp Veits, traf auch Eichendorff den »prätiösen Maler Olivier aus Dessau«. Zunächst bestand nur eine lose Verbindung zwischen dem Kreis um Olivier und dem Lukasbund, die sich erst dann festigte, als Friedrich Olivier und Julius Schnorr nach Rom kamen. Sie fand schon vorher auch sichtbaren Ausdruck in der Aufnahme Ferdinand Oliviers und Julius Schnorrs in den Lukasbund. Aber bis zum Beginn des zweiten Jahrzehnts war der Zusammenhang nur ideell. Was beide Kreise verband, war die gemeinsame ethisch-künstlerische Richtung und ihr Verhältnis zur Akademie. Der Lukasbund ließ es zum offenen Bruch kommen, während Olivier und seine Genossen abseits von der offiziellen Kunstschule und in Stille ihr Werk vollendeten. Fremd und feindlich standen auch sie der Akademie gegenüber, aber sie vermieden jede Auseinandersetzung. Noch aus Julius Schnorrs Italienbriefen spricht die Erbitterung gegen die »charakter- und seelenlosen Fabrikanten und Bravouristen«. Und er berichtet von dem freudigen Triumph der deutsch-römischen Kolonie über die Nachricht, daß die Wiener »Akademie-Professoren einen Knacks ins Genick gekriegt hätten«.

Ferdinand Olivier war die überragende künstlerische Erscheinung dieses Kreises und durch ihn wurden die neuen Ideen aus dem Norden nach Wien verpflanzt. Er hatte schon in der Heimat die ersten Anregungen zur Landschaft von Carl Wilhelm Kolbe empfangen und war in Dresden mit Caspar David Friedrich in Berührung gekommen.

Um die Jahrhundertwende vollzog sich ein tiefgehender Wandel in dem Verhältnis des Menschen zur Natur. Nach Lessing arbeitet der Landschaftsmaler »bloß mit dem Auge und der Hand, und das Genie hat an seinem Werke wenig oder gar keinen Anteil«. Noch 1824 erregte in Wien die Ernennung eines Landschaftsmalers — Josef Rebells — zum Direktor der Belvederegalerie heftigen Widerstand bei den Akademikern. Das neue Jahrhundert aber sah in der Landschaftsmalerei die höchste Stufe künstlerischen Ausdrucks und trat dadurch in bewußten Gegensatz zur Anschauung der Aufklärung des 18. Jahrhunderts. »Es drängt sich alles zur Landschaft«, schrieb Philipp Otto Runge, und auch Oliviers nazarenische Kunst wandelte sich in Wien immer mehr zum Landschaftlichen. Seine Landschaften bedeuten den Übergang von den konstruktiv-schematischen Landschaften des Barocks zur neuen, realistischen Landschaft des 19. Jahrhunderts. Seine Naturanschauung steht zeitlich und formal in der Mitte zwischen beiden und strebt doch weit über beide hinaus. Oliviers Landschaften sind Bekenntnisse des Glaubens, daß »die höhere Welt auf das innigste mit der irdischen Natur verwebt ist« (Novalis) und somit Dokumente tief religiösen Gefühls. Denn »den Zusammenhang mit dem Universum fühlen, das Göttliche anbeten, ist Religion« (Friedrich Schlegel), und »die Kunst muß eine religiöse Liebe oder eine geliebte Religion sein« (Wackenroder). Aus diesen Ideen, die auf Olivier auf das stärkste einwirkten, erwuchs die neue Landschaftskunst: aus dem pantheistisch-romantischen Naturgefühl, das die »Einheit der Schöpfung auch im Grashalm« erkannte und verehrte. Oliviers Landschaften verkörpern harmonisch realistische Naturbeobachtung und idealistische Weltanschauung. Die Einmaligkeit und Eindeutigkeit natürlicher Daseinserscheinung wird örtlich und zeitlich entrückt. Denn er »erlangte die Überzeugung, daß der Künstler vor allem immer von der Kunst selbst als einem Geschichtlichen ausgehen und, nicht zu ausschließlich an die Natur sich wendend, den Abweg der naturalistischen Richtung am besten vermeiden werde,« und steht so in seiner Naturauffassung Josef Anton Koch am nächsten, der seit 1812 in Wien weilte und in Ferdinand Olivier den einzigen Künstler fand, den er achten konnte. Auch er wollte in seinen Landschaften »Bedeutung und dichterische Ideen« haben, und er war wohl der einzige, der während seines dreijährigen Aufenthaltes in Wien Olivier und seine Genossen künstlerisch förderte. Auch Koch stand in regem Verkehr mit den Kreisen der kirchlichen Romantik und festigte so die Verbindung zwischen der deutsch-römischen und der gleichgesinnten Wiener Künstlerkolonie. Schon frühzeitig rühmte er Oliviers Landschaften »voll hoher deutscher Natur«, in denen ein ihm verwandtes, aber letzten Endes doch nur im äußeren Aufbau ähnliches Streben Ausdruck fand. Denn Olivier fehlt durchaus das Streben nach Heroisierung der Alpenwelt, und später sucht er sich immer mehr vom kon-

struktiven Bau Kochscher Landschaften zu befreien, in denen noch im letzten Ausklang die barocke Naturphantasie wirksam ist. Aber mit Koch verband Olivier die hohe Auffassung seiner künstlerischen Sendung als Landschaftsmaler und das neue ethische Verhältnis der Natur gegenüber.

Was für Kochs Kunst die römische Landschaft und die Schweiz bedeutete, war für Olivier die salzburgische Landschaft. Sie wurde durch ihn künstlerisch entdeckt. Aus dem unruhigen, sehnsüchtigen Charakter der Romantiker, dem Nichtgenügen an der Heimat und der Gegenwart, entsprang ihre Wanderlust und ihre Liebe zur Vorzeit. Die romantisch-naturwissenschaftliche Deutung des Lebensphänomens als ein Oszillieren zwischen zwei Polen war aus dieser Weltanschauung geboren. Örtlich und zeitlich suchte der von unbestimmter Sehnsucht getriebene Mensch der Romantik die verlorene Harmonie einheitlichen Lebensgefühls wiederzufinden und den Ausgleich mit dem Leben zu vollziehen. Italien war seit jeher das letzte Ziel deutscher Sehnsucht. Zunächst Italien als das Land, in dem der nordische Mensch die Antike suchte und fand, später war es das Italien der Renaissance und die italienische Landschaft, die der deutschen Kunst wieder neue Anregung und neues Leben vermitteln sollten. Und die Sehnsucht nach einer neuen Gläubigkeit, die Hoffnung auf einen neuen Katholizismus richtete die Blicke der religiösen Romantik nach der ewigen Stadt und zurück in die Zeit der Eintracht und des ungebrochenen Katholizismus, als noch ein großer Gedanke alles mächtig umspannte und erhielt. Für den Klassizismus war Italien das Land der Kultur, der Formvollendung und der ausgeglichenen Harmonie der Antike. Die Spätromantik träumte von der Üppigkeit, dem Überfluß und der Sinnenglut des Südens, nicht von Kultur, sondern von zerstörter Kultur, »von dem alten Zauberer Virgil, von Tarantella und Tambourin und tiefen, tollen Nächten voll Masken, Fackeln und Guittaren«. Aber doch zieht es Eichendorff, der wie kein anderer diese unbezwingbare Reise- und Wanderlust nach den versunkenen Reichen und verfallenen Palästen des Südens besungen hat, wieder magisch nach der Heimat zurück. Der verführerische Klang des Posthorns, der Anblick der fernen Berge und die unendliche Sehnsucht nach dem deutschen Wald lassen wieder alles andere vergessen. Und in der Heimat führt wieder die Rückkehr zur eigenen Vergangenheit und das Gefühl der zeitlichen Heimatlosigkeit zum heimatlichen Boden zurück. Damals wurde die Heimat durch Dichtung und Kunst entdeckt. Tiecks Sternbald rät den Malern, »die Heimat aufzuschließen, wo die Ahndungen der Kindheit wohnen«. Auf den Wanderungen durch Deutschland suchten die Romantiker die Denkmäler der Vorzeit auf: für Friedrich und Dorothea Schlegel wurde der Rhein zum starken Erlebnis, sie wurden zum Entdecker des Stromes für die deutsche Dichtung und Kunst. Und in Köln traten sie zu den Brüdern Boisserée in Beziehung, die, angeregt durch Wackenroders »Herzensergießungen«, die erste Sammlung altdeutscher Bilder angelegt hatten und zuerst den kühnen Plan zur Herstellung des Kölner Domes gefaßt hatten. Märchen und Sagen, Kinder- und Volkslieder wurden gesammelt und so aus der Vergessenheit gerettet, und der wissenschaftliche Übersetzungseifer bemächtigte sich fremder und heimischer Werke der Vorzeit.

Woher die unmittelbaren Anregungen zu der ersten Salzburger Reise Ferdinand Oliviers kamen, ist kaum mehr festzustellen. Aber die tieferen Ursachen lagen in der retrospektiven Orientierung der Zeit, dem neuerwachten Naturgefühl und in der Sehnsucht nach religiöser und nationaler Wiederbelebung. Salzburg und seine Umgebung standen bis dahin keineswegs außerhalb des Bereichs künstlerischer Darstellungen, wenn auch »Salzburg damals im artistischen Fache noch eine ziemliche Terra incognita war«. Diese gingen kaum über die lokale Bedeutung topographischer Ansichten hinaus. Sie waren fast durchwegs in den ersten Jahren des neuen Jahrhunderts entstanden. Denn noch 1796 mußte Lorenz Hübner bei Erwähnung von Ansichten der Stadt in seiner »Reise durch das Erzstift Salzburg zum Unterricht und Vergnügen« auf Merians Bayrische Topographie (1640) zurückgehen. Auch die Ansichten Andreas Nesselthalers, Albert Christoph Dies', Anton Balzers, Heinrich Naumanns und Karl Schneeweiß' bedeuteten noch nicht die Entdeckung des individuellen Stadt- und Landschaftsbildes. Erst als sich durch die politische Konstellation — vor allem durch die Säkularisation des Erzstiftes — das Interesse an der Stadt steigerte, entstanden die großen graphischen Folgen mit Ansichten von Salzburg und seiner Umgebung. 1808 war eine große Folge von Aquatintaradierungen Friedrich Wilhelm Schlotterbecks, der schon im Mai 1803 im Auftrage des Wiener Verlegers und Kunsthändlers Tranquillo Mollo das Land bereist hatte, vollendet: »Sechzig Ansichten aus dem Gebiete von Salzburg und Berchtesgaden nach eigenen Zeichnungen mit erklärendem Text von Professor Reißer« (Wien, bei Tranquillo Mollo), und wohl noch früher waren Johann Jakob Strüdts Salzburger Ansichten (Mannheim, bei Domenico Artaria) erschienen, die auch auf den jugendlichen Carl Philipp Fohr eingewirkt haben mögen. Aber alle diese Landschaftsaufnahmen, denen noch Ludwig Richter den Rang von Reisebeschreibungen aber nicht von Kunstwerken erteilte, hatten noch stark provinziellen Charakter. Auch Olivier, der mit Schlotterbeck schon in Dessau bekannt geworden war, beurteilte die Ansichten recht ungünstig: »denn was bis jetzt von Darstellungen aus diesem Lande versucht worden ist, giebt, wie alle dergleichen matte Prospektschildereien, durchaus keinen Begriff von der Größe und Würde, Anmuth und reichen Mannigfaltigkeit jener Gegenden, die selbst gegen die herrlichsten italienischen Landschaften nicht weichen dürfen«. Stärker als die Anregungen von künstlerischer Seite, die namentlich auf Oliviers freundschaftlichen Verkehr mit Schlotterbeck zurückzuführen sein dürften, waren wohl die unmittelbaren Anregungen von literarischer Seite. Noch zu Ende des 18. Jahrhunderts war Alexander von Humboldt mehr als ein halbes Jahr in Salzburg gewesen und hat sich später begeistert über das Land ausgesprochen: »Die Gegenden von Salzburg, Neapel und Konstantinopel halte ich für die schönsten der Erde.« Und wenige Jahre später kam das »Kind Goethes«, Bettina von Arnim, auf der Reise nach Wien in die Stadt, die sie in einem Briefe an Goethe ekstatisch-entzückt schildert: »Wie kann ich Dir nun von diesem Reichtum erzählen, der sich vor uns ausbreitete? — wo sich der Vorhang allmählich vor Gottes Herrlichkeit teilet und man sich nur verwundert, daß alles so einfach

ist in seiner Größe.« Und Wilhelm von Humboldt, der um dieselbe Zeit Salzburg besuchte, schrieb seiner Freundin Charlotte Diede »aus der Gegend, die man wohl die schönste von Deutschland nennen kann« und bekennt, daß wenigstens er keine andere kenne, »die man als schöner rühmen könnte«. Sie alle standen in Beziehung zu dem Kreis der kirchlichen Romantik, der sich um Friedrich Schlegel in Wien gebildet hatte und dem auch die Brüder Olivier und Julius Schnorr angehörten.

Dazu kam aber noch die politische und kirchliche Stellung Salzburgs, der ehemaligen Hauptstadt des mächtigsten, seit 1803 säkularisierten Hochstiftes Süddeutschlands, die das Interesse an ihr gerade in der deutschen Künstlerkolonie Wiens wesentlich erhöhte. 1805 fiel Salzburg auf Grund des Preßburger Friedens zum erstenmal, 1816 als Herzogtum dauernd an Österreich, nachdem die Stadt 1809 in französischer und seit 1810 in bayrischer Verwaltung gewesen war. Zahlreiche Reisebeschreibungen und Schilderungen der Stadt und ihrer wundervollen Umgebung waren erschienen. In Franz Michael Vierthalers »Reisen durch Salzburg« (1799) wird die »schöne romantische Lage« der Stadt gerühmt, in der »man glaubt, sich nach Italien versetzt zu sehen« und der unvergleichlich schöne Blick vom Gaisberg auf die hohen Bergketten rings um die Stadt geschildert. Auch Nesselthalers Zeichnungen vom Paß Lueg werden von ihm ausführlich besprochen. Josef August Schultes machte sich durch seine »Reise durch Salzburg und Berchtesgaden« (1804) namentlich um die naturwissenschaftliche Erforschung des Landes verdient. Graf Friedrich Spaur unternahm seine »Spaziergänge in den Umgebungen von Salzburg« (1813 und 1815) und spricht immer wieder sein Bedauern darüber aus, die malerisch-pittoresken Ansichten nur mit der Feder, aber nicht mit dem Stift schildern zu können. 1816 und 1817 ließ Vierthaler seinen »Reisen durch Salzburg« zwei neue Bände: »Meine Wanderungen durch Salzburg, Berchtesgaden und Österreich« folgen, die bei Carl Gerold in Wien erschienen, der in engem Verkehr mit der deutschen Romantikerkolonie stand. Um die Mitte des zweiten Jahrzehnts, als Salzburg endgültig Österreich einverleibt wurde, begann sich das Interesse für die Stadt in Wien lebhaft zu heben.

Für Ferdinand Olivier, der niemals nach Italien kam, wurde Salzburg zum stärksten Erlebnis seiner Kunst. Oftmals bereiste er von Wien aus die Gegenden, in die er 1815 zum erstenmal gekommen war. Für ihn war Salzburg nicht mehr Etappe auf der Reise nach dem Süden, sondern letztes Ziel und die Salzburgische Landschaft in ihrer herrlichen Weiträumigkeit und individuellen Erscheinung wurde zum Grundmotiv seiner Kunst. Er verdankte der Stadt und dem Lande die mächtigsten Eindrücke, die auf sein ganzes Schaffen in der Folgezeit tiefgehend einwirkten. Aber andererseits verdankt auch ihm die Stadt ihre künstlerische Entdeckung: Durch Ferdinand Oliviers Salzburger Landschaften wird die Gegend aus der Begrenzung lokal-topographischer Ansichtendarstellung in den Bereich deutscher Landschaftskunst emporgehoben. Schon bald nach der ersten Reise begann in Olivier der Plan zu reifen, seine Zeichnungen für eine graphische Folge von Salzburger Ansichten zu

verwerten. Zunächst dachte er an einen Zyklus von Radierungen. »Die Ausbeute unvergleichlicher Gegenstände,« schrieb Olivier im Juni 1817 an seinen Freund und Förderer Schlosser in Frankfurt, der als Vertreter seiner Vaterstadt am Wiener Kongreß teilgenommen hatte, »welche ich vor zwei Jahren aus dem herrlichen Salzburger Lande mitgebracht habe, hat eine solche Theilnahme erregt, daß dieselbe in einem Kupferwerke (in radirten Blättern nähmlich) zu verbreiten, ein verdienstvolles und sicheres Unternehmen zu sein scheint; . . . Könnte ich einem solchen Unternehmen mit ruhiger Anstrengung meine Zeit und Kräfte ganz weihen und ihm dadurch die gehörige Ausdehnung geben, so glaube ich im Stande zu sein, ein Werk zu liefern, das die Deutschen, mit ihren eigenen ihnen unbekannten Herrlichkeiten sie bekannt machend, in Freude und Erstaunen versetzen sollte und mir von entscheidenden Vortheilen sein müßte. Dazu ist aber vor allem nöthig, daß ich eine zweite Reise dahin unternehme, denn die erste hat mich nur ungefähr mit diesen mir neuen und unbekannten Größen bekannt gemacht welche, um Rechenschaft davon zu geben, genauer wollen ermessen sein.« Im Sommer 1817 weilte Ferdinand wieder in Salzburg und Berchtesgaden, das nach kurzer österreichischer Herrschaft 1810 endgültig Bayern zugefallen war, und wurde auf dieser Reise seinem Bruder Friedrich und dem jungen Julius Schnorr zum Führer. Zu Beginn des Jahres 1818 schrieb Olivier an Schlosser: »Mein Vorsatz ein möglichst gediegenes Werk über Salzburg in selbst radirten Blättern herauszugeben, ist durch diese meine zweite Reise dahin, welche einzig in dieser Absicht von mir unternommen wurde, zur völligen Reife gediehen; Ja, ich bin sogar eben im Begriffe Hand an das Werk zu legen. Ich habe beschlossen für das Erste in einer Folge von zwölf kleinern Blättern eine Auswahl der verschiedenartigsten Gegenstände zu geben wie sie in diesem durch die überschwänglichste Mannigfaltigkeit so wunderbaren Lande sich darbieten. Hiedurch hoffe ich die Aufmerksamkeit und Erwartung des kunstliebenden Publikums so weit rege zu machen, daß ich die Unterstützung desselben in Anspruch zu nehmen wohl werde wagen dürfen, wenn ich späterhin, etwa auf Pränumeration einem größern und umfassendern Werke einen Theil meiner Lebenszeit widmen möchte. Wenn ich von jetzt an ein halbes Jahr ausschließlich dieser Probearbeit weihen könnte, so glaube ich sie binnen dieser Zeit beendigen zu können und somit den ersten und entscheidensten Schritt zur Vollbringung eines Unternehmens gethan zu haben von welchem ich mir die schönsten Früchte glaube versprechen zu können.« Damals dürfte auch die Radierung mit der Veste Salzburg entstanden sein, die Olivier mit verschiedenen Veränderungen als Dienstagblatt in die Lithographienfolge aufgenommen hat. Doch schon im folgenden Jahr mußte er seinem Freunde Schlosser gestehen, daß sein »Werk von Salzburgischen Gegenden noch sehr weit zurück ist, weil die Bedürfnisse des Augenblicks es unmöglich machen, bei einer Arbeit lange zu beharren, welche erst einen späten Lohn verheißt.«

Und so konnte erst 1823, nach jahrelangen Vorarbeiten, die Salzburger Folge erscheinen: »Sieben Gegenden aus Salzburg und Berchtesgaden. Geordnet

nach den sieben Tagen der Woche, verbunden durch zwey allegorische Blätter. (Von Ferdinand Olivier. Jahr des Herrn 1823.)«, war der seltsame, aber durchaus programmatische Titel des Werkes, das Olivier selbst »eine Art künstlerischen Bekenntnisses« genannt hat. Olivier war von dem Plan eines »Kupferwerkes« abgekommen und hatte sich, nachdem die lithographische Technik schon einige Fortschritte gemacht hatte und Versuche befriedigend ausgefallen waren, der Lithographie zugewendet. Den Druck besorgte der Senefelder-Schüler Adolph Kunike, ein Landsmann Runges, der eine der ersten lithographischen Anstalten in Wien begründet und mit dem Druck der zarten Kreidelithographien eine bewundernswerte Leistung vollbracht hatte. Denn Olivier war es gelungen, seine unendlich differenzierten haarfeinen Bleistiftzeichnungen graphisch in Lithographie umzusetzen, so daß namentlich »die, welche den Mechanismus kennen, über die Meisterschaft in der Ausführung staunen mußten« (Julius Schnorr). Die Folge eröffnet die allegorische »Zueignung« mit den Worten des Johannes-Evangeliums: Ich bin die Auferstehung und das Leben. Umgeben von Vertretern der geistlichen Bildhauerei, Baukunst, Malerei und Musik steht ein mächtiger Baum, der Stammbaum deutscher Kunst, mit dem Bilde der Auferstehung, das das Zeichen Dürers trägt und die Darstellung aus seiner großen Passion übernimmt. Zur Linken des Baumes hält ein Engel mit Schild und flammendem Schwert gegen Satanas und die hochmütigen Pharisäer Wacht, zur Rechten ruft ein Engel mit der Lilie die Gläubigen herbei, unter denen der jugendliche Overbeck naht. An den Ästen des Baumes hängen Tafeln mit den Namen der Zeit- und Weggenossen Oliviers, der »spätgeborenen Enkel« Albrecht Dürers. Die Besten ihrer Zeit sind hier vereint: Koch und Overbeck, Fohr und Pforr, Cornelius und Wächter, Veit und die Brüder Schnorr und viele andere. Und nun folgen, »geordnet nach den sieben Tagen der Woche«, die Ansichten von Salzburg und Berchtesgaden. Sie sind weit mehr als topographische Aufnahmen markanter Punkte, da auch Olivier »die Natur bloß wie eine Schrift gebraucht, in deren großen Zügen er seine Gedanken hinwirft« (Karoline und Wilhelm Schlegel). Er sieht das Wesentliche nicht im Vergänglichen, in der zufälligen Einmaligkeit materieller Erscheinung, nicht im »bloßen Phänomen«, sondern in der Idee, in der Allegorie. Und so sind diese Landschaften weniger durch eine künstliche Konstruktion, die das sichtbare Weltbild umformt, aus ihrer lokalen und zeitlichen Gebundenheit herausgehoben wie bei Koch, sondern der Realismus der landschaftlichen Darstellungen wird durch die feierlich und lautlos agierenden Gestalten im Vordergrunde nazarenisch vergeistigt und verklärt. Ihre Kleidung, ihre Handlungen und ihre ernste und edle Haltung, vielfach ins Sakrale gesteigert, verewigen symbolisch Ort und Zeit. Die Landschaft gleicht einer Melodie zu den durch die Figuren vermittelten religiösen Worten. In einer von Olivier inspirierten Biographie ist dieses Streben deutlich ausgesprochen: »Bei dem Einführen der Figuren in die Landschaft suchte er überall ein solches Verhältnis zwischen beiden zu ermitteln, wonach jene nicht als zufälliges Beiwerk, sondern stets enge mit der Idee verwebt war; was ihn veranlaßte, um sich gehörig aussprechen zu können,

häufig zu zyklischen Darstellungen seine Zuflucht zu nehmen.« Geburt und Tod, Arbeit und Andacht, Glaube, Liebe und Hoffnung sind die geistigen Träger dieser allegorischen Folge, die über die Einzelerscheinung hinaus die allgemeingültigen Ideen mystisch-verschleiert zum bekenntnishaften Ausdruck bringt. Der von Novalis klar erkannte Trieb der Romantik, »die äußere Welt hinter künstlichen Hüllen zu verstecken«, verbindet sich hier bei Olivier mit der realistischen Tendenz der neuen Zeit zu vollendeter Harmonie. Erst in seinen Salzburger Gemälden, dem herrlichen, weiträumigen und großgesehenen Blick vom Mönchsberg (1824) und noch mehr in dem um zwei Jahre später entstandenen Kapuzinerkloster, beginnt allmählich die Symbolik, die noch am stärksten die von Arnim besungene Berchtesgadener Landschaft (1817) beherrscht, reiner Landschaftsschilderung zu weichen. In der Auswahl der Salzburger und Berchtesgadener Landschaften wich Olivier von seinen Vorgängern bewußt ab. Er brachte meist Örtlichkeiten, die den künstlerischen Topographen früherer Zeit kaum wesentlich erschienen wären und konnte Wiederholungen der von Nesselthaler, Strüdt und Schlotterbeck dargestellten Prospekte leicht vermeiden. Das barocke Salzburg schied ganz aus. Er brachte entweder wie auf dem Freitagblatt mit dem Wiesenplan vor Aigen und dem fernen Watzmann reine Landschaft zur Darstellung, oder er suchte die Stätten auf, wo die Bauten und Denkmäler der ältesten Vorzeit sich am reinsten erhalten und die zeitentrückte Illusion am stärksten wirksam wird. Der Garten des Kunstgärtners Josef Rosenegger, des Besitzers von Schloß Bürgelstein, wo zu Oliviers Zeiten zahlreiche römische Gräberfunde gemacht wurden, und der Abhang des Kapuzinerberges bilden den Hintergrund für das neutestamentarische Familienidyll des Montagblattes, das gleichnishaft den Zyklus eröffnet. Die Veste Hohensalzburg, aber nicht in ihrer machtvollsten Entfaltung von der Salzachseite her, wie sie stets aufgenommen wurde, sondern »von der Mittagseite aus« gesehen, begleitet die zum Symbol erwachender Liebe gesteigerte Begegnung des Jägers mit der Ziegenhirtin, die wie von unsichtbarer, höherer Macht geführt, willenlos und verklärt ihrem Schicksal entgegengeht. Das Mittwochblatt, der Fußpfad auf dem Mönchsberge mit den Befestigungstürmen und den hohen Bergketten jenseits der Ebene, soll wie ein zentrales Intermezzo, wie ein Sichbesinnen auf dem Weg zu neuem Leben, Glaube, Liebe und Hoffnung als die höchsten Tugenden reinen Menschentums neu stärken. Das rätselhafte Wunder der sich ewig erneuernden Natur, »das Amen des Universums«, wie Novalis die Liebe nannte, ist der tragende Gedanke des Donnerstagblattes mit dem bäumchenpflanzenden Gärtner und dem majestätisch-gewaltigen Watzmann über den Häusern und Kirchen Berchtesgadens. Müde und traumverloren, von bangen Todesahnungen erfüllt, verrichten die Schnitter auf dem Wiesenplan vor Aigen ihre Arbeit und im uralten Petersfriedhof findet der müde Wanderer endlich seine Ruhe. Aber versöhnlich und voll neuer Hoffnung klingt die Folge im Sonntagblatt mit dem Taufgang vor der Berchtesgadener Kirche aus. Der allegorische »Schlußstein« wiederholt noch einmal in dekorativer Zusammenfassung die Sentenz der Folge, die wieder in den Worten des

Johannes-Evangeliums gipfelt: Selig sind, die nicht sehen und doch glauben. Der blinde Bettler mit dem Knaben ist betend vor dem Dreifaltigkeitsbildstock in die Knie gesunken, an dem der Priester in die Salzburger Landschaft vorüberschreitet, und in den sechs seitlichen Feldern kehren in verstärkter Symbolik, losgelöst von der Landschaft, die Gestalten der Wochentage wieder: der Jäger mit der Ziegenhirtin und die schlafenden Schnitter, die Taufe und das Begräbnis, der Zimmermann und der Gärtner mit Frau und Kind.

Die »Sieben Gegenden aus Salzburg und Berchtesgaden« fanden in Wien keine Beachtung. Julius Schnorr, dem Olivier einige Exemplare der Folge nach Rom gesandt hatte, wo die Blätter sehr gefielen, hat in einem Brief an Johann Gottlob Quandt den Mißerfolg vorausgeahnt: »Doch glaube ich, wird dem lieben Ferdinand seine große Kunst nicht nach Verdienst gelohnt werden; denn nach dem Sinne unserer Zeit sind Sachen dieser Art nur für echte Kunstkenner und echte Künstler, von welchen beiden es leider nur wenig giebt, so viele sich auch das Ansehen geben, es zu sein.« Der Gegensatz zwischen dem künstlerischen Wollen Oliviers und den »akademischen Maschinen« kam in dem vollständigen Ignorieren seiner Salzburger Folge in Wien deutlich zum Ausdruck. Olivier sah sich, wie einige Jahre vorher die Lukasbrüder, künstlerisch vollständig vereinsamt in Wien, wo es »an aller Aufmunterung und Unterstützung fehlt« und wo »der allgemein verbreitete Widerwillen gegen alles Ernsthafte daran Schuld ist«, daß es ihm »bisher noch nicht gelingen wollte, seinen Arbeiten das mindeste Ansehen zu verschaffen«. Nur auf seine engste Umgebung vermochte Olivier unmittelbar einzuwirken, auf seinen jüngeren Bruder Friedrich und seinen nachmaligen Schwiegersohn Julius Schnorr, die ihn im Sommer 1817 nach Salzburg und Berchtesgaden begleiteten. Schnorrs und Friedrich Oliviers Zeichnungen, die auf dieser Reise entstanden, stehen unter der überragenden Einwirkung der Kunst Ferdinand Oliviers, der sich der Bruder auch später niemals entziehen konnte und der Schnorr seine reinsten und edelsten Werke verdankt. Schnorr hat es auch immer dankbar anerkannt: »Unter den Menschen, welche damals mir besonders nahe standen und auf die Gestaltung meiner Kunst und meiner Lebensrichtung einwirkten, habe ich Ferdinand Olivier am meisten zu danken«, schrieb Schnorr in dem Bericht über sein Leben. Denn Olivier, »durch den er in eine Region eingeführt wurde, die ihm vor der Bekanntschaft mit ihm noch sehr ferne lag« und der ihm »Werkzeug geworden war, durch das er geradezu umgewandelt wurde«, vermittelte ihm »die Offenbarung eines viel höheren geistigen Lebens durch die sichtbare Natur«, auf der auch die ernste und tiefempfundene Harmonie des Gemäldes der »Heilige Rochus« beruht, das im Herbst 1817 nach der Rückkehr von Salzburg und vor Antritt der italienischen Reise entstand. In der Berglandschaft des »Heiligen Rochus«, in der zwar eine Gegend von Heiligenkreuz bei Wien dargestellt ist, klingen die Eindrücke der Sommerreise noch nach.

In demselben Jahre, da Ferdinand Olivier das erstemal in Salzburg weilte und Stadt und Land seiner Kunst Bestimmung werden sollten, war auch der frühvollendete Heidelberger Carl Philipp Fohr auf der Rückreise aus Ober-

italien in die Gegend gekommen. Er hatte Venedig und Verona besucht und kehrte über Tirol und Salzburg nach dem Norden zurück. Auf der Reise entstand die wundervolle Zeichnung vom Paß Lueg mit Schloß Werfen, in der sich die Größe und das Naturgefühl Kochscher Alpenlandschaften und Dürerscher Jugendzeichnungen mit der scharfen Formenklarheit Fohrscher Zeichnungskunst harmonisch zu verbinden scheint. Und in Salzburg wird auch ihm, so wie Olivier und allen Romantikern, die nach ihm in die Stadt kamen, der Petersfriedhof zum tiefen künstlerischen Erlebnis, dem er die herrliche mittelalterliche Vision der Prozession auf dem Salzburger Friedhof verdankt. Olivier hat den uralten Petersfriedhof schon bei seinem ersten Aufenthalt in Salzburg und auch später immer wieder gezeichnet, um ihn schließlich auch als Sonnabendblatt in seinem Zyklus aufzunehmen. Der Friedhof, die bis in die Römerzeit reichende älteste christliche Begräbnisstätte der Stadt, wurde zum Wallfahrtsort der romantisch-nazarenischen Künstler. Aber aus keiner Zeichnung, die hier entstand, von dem mittelalterlich staffierten Aquarell Fohrs bis zu der Jugendarbeit Rudolf Alts, klagt, wie aus Caspar David Friedrichs nordisch-düsteren Friedhofsbildern, in romantischer Todessehnsucht der Vergänglichkeitsgedanke, sondern für Fohr und die Brüder Olivier war vor allem die innige Beziehung zu dem vielhundertjährigen Denkmal deutscher und christlicher Vorzeit wirksam, aus dem am reinsten sich das Mittelalter offenbarte: zu den in die Felswände des Mönchsberges eingebauten Katakomben, in denen die ersten Christen den Martertod erdulden mußten, zu den gotischen Kapellen des Petersstiftes, den Grabdenkmälern und dem hochaufragenden Wahrzeichen der Stadt, der tausendjährigen Veste Hohensalzburg. Für sie war Salzburg der alte geistliche Fürstensitz und die Stadt des Mittelalters. Weil sich in ihr so viele Bauten und Denkmäler einer Zeit erhalten hatten, die die Romantik glorifizierte und wiederzubeleben suchte, war für sie Salzburg, so wie Heidelberg und der Rhein, Köln und Bamberg, eine Stätte andächtigster Verehrung. Und so sind es daher fast immer wieder dieselben Motive, die in den Zeichnungen der Romantiker auftauchen: der Petersfriedhof, der Friedhof am Nonnberg, der Mönchsberg mit der Veste Hohensalzburg und den Befestigungstürmen in seiner vielfachen Mannigfaltigkeit, der Blick auf den Untersberg oder gegen die Wallfahrtskirche von Maria-Plain und der Kapuzinerberg mit dem alten Klostergarten.

Nur Oliviers Reisen nach Salzburg galten ebenso der Entdeckung der Landschaft wie der des Stadtbildes. Für die Nürnberger Johann Adam Klein und Johann Christoph Erhard, die im August 1818 mit ihren Freunden, den Brüdern Reinhold und Ernst Welker, von Wien aus eine Reise nach den österreichischen Alpenländern unternahmen, war die Stadt Salzburg nicht mehr das letzte künstlerische Ziel ihrer Wanderfahrt. Klein, der in demselben Jahre wie die Brüder Olivier nach Wien gekommen war und Erhard, der ihm fünf Jahre später dahin gefolgt war, hatten schon in der Umgebung Wiens ausgedehnte Wanderungen und Entdeckungsfahrten unternommen und auf ihren »malerischen Reisen« die Schönheiten der noch künstlerisch kaum erschlossenen Donau-

und Schneeberggegenden kennen gelernt. Von den Brüdern Olivier und Julius Schnorr dürfte die Anregung zur Salzburger Reise ausgegangen sein. Auf Erhard, das empfindsamere und trotz seiner von strengster Sachlichkeit erfüllten Zeichnungen durchaus lyrische Temperament, übte vor allem die mittelalterliche Festung ihren Zauber aus, die er auch als Radierung in seine Folge süddeutscher Ansichten aufnahm. Und auch ihn, der schon wenige Jahre später in Rom seinem Leben ein Ende setzte, ruft die Todesahnung nach dem stillen Petersfriedhof. Aber Erhard und Klein wurden zugleich auf dieser Reise die Entdecker der Salzburger Alpenlandschaft. In dem herrlichen, seit 1807 eröffneten Naturpark des Schlosses Aigen am Fuße des Gaisberges, für dessen Verschönerung der Besitzer Fürst Josef Ernst Schwarzenberg unter Mithilfe des Dichters Alois Weissenbach, des Kunstgärtners Sebastian Rosenegger und des Malers Ferdinand Runck unermüdlich tätig war, fand die Künstlerkolonie den Ort, wo sie sich der unmittelbaren Naturanschauung restlos hingeben konnte. Damals begann die Glanzzeit Aigens. In Salzburg erschien eine Folge von 24 Blättern mit Ansichten von Aigen, die Franz Günther nach Zeichnungen Ferdinand Runcks gestochen hatte, und schon die Brüder Olivier und Schnorr hatten den Park durchwandert und die Felsgrotten, Wasserfälle, Haine, Schluchten, Ruinen und Ruheplätze mit den überraschenden Ausblicken auf die weite, bergumsäumte Ebene um Salzburg bewundert und gezeichnet. Ferdinand Olivier nahm den Wiesenplan vor Aigen mit dem Ausblick auf den fernen Watzmann als Freitagblatt in seine Salzburger Lithographien auf, zeichnete im Märchenwald von Aigen den idyllischen »Baumsaal«, und in Aigen entstand Julius Schnorrs kleines Gemälde, auf dem die Freunde in den Anblick der weiten Ebene mit dem steilaufragenden Mönchsberg und den meilenfernen Bergketten andächtig versunken sind. 1817 hatte der Tiroler Arzt Alois Weissenbach, dem die Stadt zur zweiten Heimat geworden war, sein überschwengliches Werk »Aigen, Beschreibung und Dichtung« erscheinen lassen, in dem er das Schloß und den wundervollen Naturpark, »Salzburgs Eden«, wie Graf Spaur ihn nannte, begeistert beschrieb und besang. Kronprinz Ludwig von Bayern besang das »holde Aigen, nirgends hast Du Deinesgleichen in der unermeßnen Welt«. Auf der großen Kanzel, dem schönsten Aussichtspunkte Aigens, ließ sich im August 1818 die kleine Künstlerkolonie aus Wien nieder. Klein zeichnete das großartige Panorama von der Kanzel aus und zeichnete seine in stille Arbeit versunkenen Freunde. In Berchtesgaden gingen die Wege der Freunde auseinander: Erhard, die Brüder Reinhold und Welker kehrten nach Wien zurück, um von dort die Romfahrt anzutreten, Klein blieb noch bei einem Freunde in Salzburg, um von hier nach München zu wandern. Zur Erinnerung an die »malerische Reise von Salzburg nach Berchtesgaden« zeichnete Klein noch einmal vor der Trennung seine Freunde; im folgenden Jahre radierte er das Blatt und widmete es seinen Reisegefährten.

Auch der junge Dresdener August Heinrich, der im Sommer 1821 nach Salzburg kam, gehörte der in Wien tätigen deutschen Künstlerkolonie an. Heinrich hatte als Schüler Friedrichs die Dresdener Akademie besucht und

war ein Jahr später als die Brüder Olivier, gleichzeitig mit Koch, nach Wien gekommen, um seine Studien an der Akademie fortzusetzen. Innigste Freundschaft verband ihn mit den Brüdern Olivier und Schnorr, in deren Haus er wohnte. Und schon bald nach Oliviers Rückkehr von seiner zweiten Salzburger Reise wollte auch Heinrich nach Salzburg, von dessen Schönheiten die Zeichnungen und Berichte der Freunde zeugten. Aber Heinrich erkrankte so schwer, daß an seinem Aufkommen gezweifelt wurde. Nur der aufopfernden Pflege im Hause des Buchhändlers Carl Gerold verdankte er seine Genesung. Seine Freunde hatten ihn schon aufgegeben: »Wie man nun einmal jetzt bei ihm (Heinrich) überzeugt sein muß«, schrieb Ferdinand Olivier an Julius Schnorr zu Beginn des Jahres 1818 nach Rom, »daß er ohne Hoffnung ist (die höchste, ewige ausgenommen), geht es eigentlich sehr gut mit ihm, denn er wird sehr bald vom Leben genesen, und das Frühjahr wird ihm wohl Herbst werden und ihn vom Baume des Lebens als eine Blüthe abstreifen, welche der Vollendung schneller entgegenzureifen bestimmt ist. Er scheint übrigens«, setzt Olivier fort, »von der Hoffnungslosigkeit seines Zustandes keineswegs überzeugt zu sein, und träumt sogar von einer Reise nach Salzburg.« Aber erst drei Jahre später ging sein Wunsch in Erfüllung. Im August 1821 reiste Heinrich, vermutlich in Begleitung Ferdinand Oliviers, nach Salzburg, wo er einige Monate malend und zeichnend verbrachte. Heinrichs Salzburger Zeichnungen sind die Bekenntnisse eines Menschen, der, von der Fülle der Eindrücke überwältigt, mit der gleichen Liebe und Hingabe das Größte wie das Kleinste in den Bereich seiner Kunst einbezieht. Cornelius nannte Heinrich den »ewig bescheidenen demüthigen Jüngling«, und diese Demut vor der Natur, vor der Erhabenheit der Schöpfung spricht aus jedem Strich seiner kostbaren Zeichnungen. Cornelius sprach von dem »still-seligen« Heinrich, und diese Seligkeit über die neuentdeckten Wunder der Natur, das stille Glück über die unfaßbare Fülle der Erscheinungen wird in jeder Zeichnung offenbar. Auch Oliviers Zeichnungen beseelt die inbrünstige Hingabe an die Natur und den Reichtum ihrer Erscheinungen, aber die Naturwiedergabe Oliviers war nicht von der bedingungslosen Unerbittlichkeit, mit der Heinrich der Natur gegenübertrat. Für Olivier war wie für Novalis die Seele der Natur in ihrer Beziehung zum Menschen, die Essenz ihrer Erscheinungen Dogma seiner Kunst. In Erhard, der Heinrich vielfach künstlerisch nahestand, lag ein ähnliches, schon durchaus unromantisches Streben nach Sachlichkeit, aber seine Zeichnungen und Radierungen verlieren neben der minutiösen Subtilität Heinrichs das absolut Zwingende. Ihnen fehlt die an der Mystik Caspar David Friedrichs gewachsene tiefe Andacht vor der Natur, das pantheistische Naturgefühl, das den rätselhaften Ernst und Zauber seiner Werke ausmacht. Nur die Keime und Grundlagen, aus denen Heinrichs Kunst und Gläubigkeit erwuchsen und Nahrung erhielten, waren schon in Olivier und Erhard beschlossen. Heinrich wuchs aber über sie hinaus: Seine Zeichnungen, die der unvergleichlichen Sehkraft seines Auges unerschöpflichen Reichtum verdanken, in denen alles geschaut und nichts erdacht ist, proklamieren den Ruf der neuen Zeit nach Sachlichkeit. Sein Streben nach scheinbar über-

menschlicher und letzten Endes doch persönlichster Sachlichkeit, sein subjektivistischer Objektivismus wirkt deshalb so rätselhaft und erschütternd, weil er anachronistisch, wie alles wahrhaft Große seiner Zeit vorauseilt und das Nebeneinander und nicht Abgrenzbare der Erscheinungen klar dokumentiert. Unvorstellbar, daß Füger noch barock-klassizistische Historienbilder malte und das Kunstleben Wiens beherrschte, während Heinrich in der Umgebung Wiens die Natur entdeckte, daß Lampi noch repräsentative Bildnisse malte, nachdem Heinrich schon anderthalb Jahrzehnte unter der Erde ruhte. Eine neue Zeit war angebrochen und Vorläufer und Epigonen mußten einander fremd und feindlich gegenüberstehen. Bei den Akademikern hießen Heinrich und seine Freunde die »Falschmünzer«. Unheimlich schnell, in kaum zwei Jahrzehnten, war der Weg vom Schema Hackerts zum edelsten Realismus Heinrichs durchlaufen. Die Schärfe und unerbittliche Energie von Heinrichs Naturauffassung und Darstellung umfaßt in wundervoller Harmonie sein Menschentum. Sie dokumentieren sich nicht nur in dem phrasenlosen, fanatischen Wahrheitsdrang seiner Zeichnungen, sondern sie finden auch literarisch in dem Tagebuch Ausdruck, das Heinrich in Salzburg führt. Er registriert mit ebenderselben unbeirrbaren Klarheit der Beobachtung, mit derselben ehrfurchtsvollen Hingabe an die Natur, die seine Zeichnungen beseelt, die Phänomene des Lichtes und die Einwirkung der atmosphärischen Erscheinungen auf das sichtbare Weltbild: »Der Stauffen ruht so nächtlich blaugrau da, es ist eine gewisse wärmere Lichtfarbe auf ihm, und die Schattenseite markiert sich auch schwach, die Reichenhaller Gebirge schwimmen matt darin, in der Ebene herrscht ganz der nächtliche Ton, die Lokaltöne schimmern ganz schwach durch, nur der Vorgrund empfängt noch Licht, Gebäude, Felsen sind hell und Wiesen. Unten im Thal schwebt ein langer grauer Nebelstreif. . . . Die Felder . . . sind wieder heller und haben liebliches Gemisch von Feldfarben, die alle in den Abendscheinton zusammenfließen, je mehr rechts desto heller, das Wasser ist luftgrau hell. Die Auen herüber sind schon im Lokalton. Die Pappeln gehen dunkel weg.« Schon im Sommer 1820 wollte Heinrich nach Rom. »Wie sehr freut mich die Aussicht unseren Heinrich bald in Rom zu sehen«, schrieb Julius Schnorr seinem Vater, »das ist fürwahr ein Mensch, wie es wenige geben mag; der Himmel erhalte ihn noch lange.« Zwei Jahre später — in Innsbruck, auf der Reise nach dem Süden — starb Heinrich in den Armen seines Freundes Oehme. Das Schicksal Runges, Novalis' und Fohrs hatte sich auch an ihm erfüllt.

Im Sommer 1821, gleichzeitig mit Heinrich, kam auch Peter Fendi in Begleitung Anton von Steinbüchels, des Direktors des Münz- und Antikenkabinettes, an dem er als Zeichner und Kupferstecher tätig war, nach Salzburg, um die 1817 auf dem Loigerfeld aufgefundenen römischen Mosaikböden auszuheben, zu zeichnen und nach Wien zu transportieren. Auch Fendi »fand vornehmlich in der Darstellung der Naturherrlichkeiten Salzburgs volle Befriedigung« und berichtete über die Reise im August 1821 seinem Freunde Johann Vesque von Püttlingen: ». . . nun war es durch 4 Tage schön, da fing ich denn kleine Excursionen an, und sahe ganz herrliche Bilder, vorzüglich die das schöne üppige Thal ein-

schließende Hochgebirg, die mit ewigen Schnee bedekten Salzburger Tauern. — Wo sollte ich nun zuerst anfangen, ich machte daher einige leichte Scitzen um selbe in regnigem Wetter zu Hause fertig zu machen.« Aber von seinen Salzburger Arbeiten hat sich nur wenig erhalten und auch seine im folgenden Jahre auf der Akademieausstellung gezeigten Gemälde »Ansicht des Salzatales« und »Ansicht der Stadt Salzburg« sind verschollen.

Die Brüder Olivier und Schnorr, Erhard, Klein und Heinrich hatten ihre Reise nach den Alpen von Wien aus angetreten. Nur Fohr war auf der Rückreise von Italien nach Salzburg gekommen. Um dieselbe Zeit, als Olivier seine ersten Wanderungen in die Alpen unternahm, gingen auch die Münchener auf Reisen, die namentlich dem Besuch der bayrischen Seen und des Berchtesgadener Landes galten. In München bildete sich ähnlich wie in Wien schon frühzeitig der landschaftliche Realismus: Dillis, Wagenbauer, Kobell und Domenico Quaglio waren die Wegbereiter. Die lebhaftere Sinnlichkeit des Süddeutschen, der die nordisch-spekulative Mystik idealistischer und heroisierender Landschaften innerlich fremd war, verband München mit Wien und bereitete auch hier frühzeitig den Boden für den malerischen Realismus der Dreißigerjahre. Beide Städte waren nur das Asyl für die aus dem Norden Deutschlands nach Italien wandernden Nazarener und Romantiker, und weder in Wien noch in München konnten Olivier oder Fohr über die Oberfläche heimischen Kunstlebens emportauchen. Ihr Einfluß blieb nur auf ihren engsten Umkreis beschränkt. Aus den resignierten Worten Pforrs: »Die Wiener sind nicht für mich gemacht und ich nicht für sie«, spricht mit absoluter Klarheit diese Erkenntnis, die auch auf München übertragen ihre Geltung behielte. Und so sind es wieder nicht bodenständige Münchener, sondern meist nord- und westdeutsche Schüler der Münchener Akademie, Verwandte und Genossen der deutschen Künstlerkolonie Wiens, die im Laufe der Zwanzigerjahre von München aus nach Salzburg kommen. Sie alle stehen Koch und Olivier näher als den Münchener Realisten: die Heidelberger Freunde Ernst Fries (1821), Carl Rottmann (1823) und Daniel Fohr (1830), der Braunschweiger Georg Heinrich Brandes (1827) und der Dresdener Ludwig Richter (1823).

Nur im künstlerischen und literarischen Schaffen Ludwig Richters, der auf der Fahrt nach Italien in Salzburg längeren Aufenthalt nahm, spiegelt sich noch einmal das starke Erlebnis der deutschen Romantik wieder. Auch Richter verweilte noch zeichnend im Petersfriedhof, aber stärker fühlt er sich schon zur Landschaft hingezogen. »Am häufigsten saß ich arbeitend auf dem schönen Mönchsberge mit seiner alten Veste, den schattigen Lindengruppen und dem Ausblick auf den Kranz der schönsten Berge, welche in weitem Bogen die Salzach umziehen. Die Abendstunden waren hier oben besonders köstlich, wenn der Geisberg, das ferne Tännengebirge und die Pyramide des Watzmann im rosigsten Glanze vor mir lagen, die blühenden Linden ihre süßen Düfte hauchten und ein Abendlied von den ungarischen Reitern geblasen aus der Stadt herauf tönte.« Noch einmal übt die Stadt auf die deutsche Spätromantik ihren Zauber aus, dem sich Richter ganz hingibt und der in seinem Werke noch lange

nachhält: »Ich ging an dem Salzachufer hinauf und durch die blühende Lindenallee nach Hellbrunn zu hinaus. Über alle Beschreibung erhaben und anmuthig ist die Gegend, besonders in der Ruhe des Abends. Die lange Tauernkette, der hohe Göll, und sogar die Spitzen des düstern Unterberges waren mit frisch gefallenem Schnee weit herab bedeckt, welcher von des Abendrothes Rosenduft überhaucht schimmerte. Blau lagen die tiefen Thäler mit umgrünten Hüttchen, aus denen der blaue Rauch emporwallte. Lange Wälder zogen sich dunkel hin, grüne Wiesen, goldwogige Felder dazwischen, spitze Kirchthürme aus Lindengruppen hervorragend, wechselten paradiesisch ab. Im Vorgrund standen uralte moosige Eichen, der neblige Mond blickte sanft durch ihre dunkelgrünen Kronen und spiegelte sich im ruhigen, beschilften Gewässer. Ein milder Friede lag auf der Gegend, und auch mein sehnendes Herz labte Natur mit ihrem stärkenden Balsam.« Aber noch nachhaltiger als Salzburg wirkte auf Richter das Berchtesgadener Land. Noch in Rom beschäftigten ihn lange die Eindrücke der Reise. Er lernte hier die Werke Schnorrs und Fohrs kennen und erlag dem tiefen Eindruck, den Kochs Schmadribachfall auf ihn und die jungen Deutschrömer ausübte. In seiner Alpenlandschaft mit dem Watzmann, die damals in Rom entstand, wollte auch er »das Bedeutsame« in der Natur zum Ausdruck bringen. Denn auch Richter verpönte noch »Landschaften, welche nichts weiter als eine schöne Gegend aus der Natur, aus irgend einem fremden Lande, oder eine merkwürdige Gegend des Vaterlandes darstellen, also prospektartige Bilder«, und war der Meinung, daß diese »eigentlich nicht unter die Kunstwerke gehören, sondern den Rang einer Reisebeschreibung einnehmen«. Und unter dem mächtigen Einfluß der Persönlichkeit und Kunst Kochs suchte er das Erlebnis seiner Alpenreise zu heroisieren und die Natur ins Übernatürliche zu steigern. Er malt den Watzmann »gleich einem gothischen Dom aufgebaut aus den blumigen Matten des Vordergrundes zum schäumenden Wasserfall an der Felswand und glänzend grünen Wald bis zu den hohen Alpen und den ans Himmelblau reichenden silbernen Schneespitzen, unter denen die Wolken ziehen«. Aber Richter war das dramatische Pathos von Kochs Naturauffassung wesensfremd, und so klingt der zwar an Koch geschulte heroische Aufbau seiner Watzmann-Landschaft doch ins Lyrisch-Idyllische ab und die Erfüllung seines Wunsches, »die deutsche Natur zu einem Ideal, zu edler Größe zu erheben, damit sie nicht wie bisher den untergeordneten Rang der Idylle behält, sondern zum Epischen sich erhebt«, blieb ihm versagt. Noch weiter entfernte sich Richter von Koch und näherte sich seinen holländischen Vorbildern in den erst um viele Jahre später in seiner Heimat entstandenen sechs »malerischen Ansichten aus den Umgebungen von Salzburg und Berchtesgaden«, in denen er noch einmal die Eindrücke seiner Wanderfahrt aufnahm und die Salzburger und Berchtesgadener Landschaften als Folien für seine kleinen Genredarstellungen verwendete.

Am 5. August 1823 verließ Richter Salzburg. Er wählte aber nicht den kürzesten Weg, um nach Italien zu kommen: »Weiter ging ich dann nach Ischl, über den schönen Traunsee nach Gmunden, bis zum Traunfall bei

Lambach, überall zeichnend, was mir Schönes entgegentrat ... Von hier aus ging ich wieder nach Gmunden zurück, durchstrich das Land mehrere Tage kreuz und quer und erinnere mich nur, daß ich auf wilden Gebirgspfaden endlich bei Golling herauskam und dort wieder längere Zeit fleißig zeichnete, namentlich in den sogenannten ‚Oefen', colossale zusammengestürzte Felsmassen, durch welche sich die Salzach mit prächtigen Wasserfällen drängt. Über den Paß Lueg wanderte ich durch das schöne Pinzgau zum Zeller See nach Lend und Gastein.« In seiner »Bergfreude« und seiner Begeisterung für »die lieben Alpen« scheint Richter das Ziel seiner Wanderfahrt fast zu vergessen. In Ischl notiert er in sein Tagebuch: »Erst jetzt bekomme ich eine heftige Sehnsucht nach Rom.«

Die Gegend, die Richter auf dieser Reise durchwanderte, war das Salzkammergut, jene zu Oberösterreich und Steiermark gehörige Alpenlandschaft, die den Oberlauf der Traun umfaßt und in Ischl, Gmunden und Aussee ihre Hauptansiedlungen hat. Schon einmal hatte die deutsche Kunst in diesem Lande tiefe Eindrücke empfangen. Dreihundert Jahre vor Ludwig Richter hat Wolf Huber das Salzkammergut zeichnend durchwandert und Pachers Altar in St. Wolfgang besucht. Hubers und Altdorfers Landschaften sind nur eine Episode in der Geschichte der deutschen Kunst. Nach ihnen sinkt die österreichische Alpenlandschaft künstlerisch wieder in Vergessenheit und tritt erst dann wieder hervor, als der neuerwachte Naturalismus die Liebe zum heimatlichen Boden weckt. Und als nach dem Wiener Kongreß auch die politischen Verhältnisse Österreichs auf lange Zeit hinaus konsolidiert erschienen und das nationale Bewußtsein sich wieder gefestigt hatte, erhöhte sich auch allseits das Interesse an der Heimat und ihren alpenländischen Provinzen. Um dieselbe Zeit, als Olivier das erstemal nach Salzburg kam, besuchte der österreichische Hauptmann Carl Ludwig Viehbeck die österreichischen Alpenländer, um mit kaiserlicher Förderung ein monumentales, patriotisches Werk über die »Malerischen Gegenden in Oberösterreich, Salzburg und Tirol« vorzubereiten. 1817 kündigte Viehbeck die Vollendung seiner Arbeit an, bat aber schon zwei Jahre später neuerlich um eine kaiserliche Subvention zur Fortsetzung seines Werkes, das er 1821 endgültig abschloß. Die Folge der »Malerischen Gegenden«, für die Viehbeck nur die Vorzeichnungen lieferte und die von Erhard, Klein, Carl Heinrich Rahl, Jakob Gauermann, Jakob Alt und vielen anderen im Umriß radiert wurden, gelangten niemals in den Handel und nur einzelne Blätter wurden der Öffentlichkeit bekannt. Aber trotzdem erwarb sich Viehbeck, der als erster die österreichischen Alpenländer systematisch bereiste und schon Vierthalers »Wanderungen durch Salzburg, Berchtesgaden und Österreich« illustriert hatte, mit dieser wissenschaftlich-topographischen Folge die größten Verdienste um die künstlerische Erschließung des Landes, wenn auch weniger durch seine eigene zeichnerische als durch seine propagandistische Tätigkeit. Viehbeck nannte sich selbst nur bescheiden »Diletant in der Landschaftszeichnung« und war sich der geringen künstlerischen Bedeutung seiner Arbeiten vollkommen bewußt, die desto besser ausfielen, je sorgfältiger der Stecher die Vorzeichnung graphisch umzusetzen verstand.

Jakob Alt, der nach seinen Vorlagen fleißig kopierte, wurde am lebhaftesten von Viehbeck angeregt und übertrug seine Liebe zu den österreichischen Alpen schon frühzeitig auf seinen Sohn Rudolf. Noch während an der von ihm begonnenen großen Folge der Donau-Ansichten gearbeitet wurde, bereiste Jakob Alt das Salzkammergut, um auch durch die »Vorzüglichsten Ansichten des k. k Salzkammergutes und dessen Umgebungen in Ober Österreich« (1825) für die Schönheit seiner zweiten Heimat zu werben. Damals waren überall — in Paris und München namentlich — die Künstler auf »malerischen Reisen« und Entdeckungsfahrten, die gleicherweise gelehrten-antiquarischen und künstlerischen Zielen dienten. Gleicherweise sollten die Sehenswürdigkeiten der Natur und der Kunst entdeckt und popularisiert werden, und in der damals überall rasch aufblühenden neuen Technik der Lithographie fanden die Künstler das Ausdrucksmittel, das ihrem Streben und ihren Bedürfnissen in jeder Hinsicht am vollendetsten nachkam. Auf seiner Reise kam Jakob Alt als einer der ersten auch in hochalpines Gebiet; aber noch mehr als die reine Landschaft bedeuten ihm die Ansichten alter Städte, Schlösser, Burgen und Ruinen, die auch in seiner »romantisch-pittoresken« Donaureise die Landschaft staffieren und so noch das Künstlerische dem Historisch-Topographischen vielfach unterordnen. In den Ansichten der Schütz, Ziegler und Janscha, aber auch noch darüber hinaus, in den topographischen Folgen Vischers und Merians, liegen letzten Endes die Grundlagen seiner Reiseberichte und der um dieselbe Zeit entstandenen Folge von Alpenlandschaften Adolph Kunikes.

Jakob Alts Sohn, Rudolf, kam schon frühzeitig, fast noch als Knabe, in das Alpenland, dessen unermüdlicher Schilderer er in seinem langen Leben und Schaffen blieb. 1829 besuchte er auf der Reise nach Italien Salzburg, das ihm aber nicht wie Olivier und seinen Genossen als Stadt des Mittelalters erschien. Er zeichnet zwar auch noch im Petersfriedhof, aber die uralte Begräbnisstätte wirkt auf ihn nicht mehr als historisches Denkmal der Vergangenheit, das über das Sichtbare hinaus ins Allgemeine weist und zu tiefsinnigen Reflexionen anregt, sondern das Landschaftsbild wird ihm zunächst zum farbigen Erlebnis der Wirklichkeit und verliert auch den letzten Zusammenhang mit Friedrichs schwermütigen Friedhofsbildern, der trotz allem Trennenden noch bei Olivier und im Ausklang bei Richter gegeben ist. Alle romantische und nazarenische Steigerung und Vergeistigung der Natur ins Heroische oder Religiöse weicht bei Alt dem Streben nach absoluter Sachlichkeit, das sich bei ihm schon damals auf dem Wege über das Graphische zum Malerischen formt und damit der asketisch-herben Strenge nordischer Dokumente das Südlich-Visuelle entgegensetzt. Seinem das gesamte sichtbare Weltbild umfassenden Blick wird alles in gleicher Weise bedeutungsvoll und unproblematisch. Nicht das »Bedeutsame« in der Naturerscheinung wie bei Olivier, der die Stadt und die Landschaft zu Trägern geistiger Faktoren erhob, sondern die bis an wissenschaftliche Akribie grenzende Sachlichkeit bestimmte das Verhältnis zur Natur bei Rudolf Alt, der stets dem »bloßen Phänomen« verbunden

blieb. Und fast noch stärker wird die neue Orientierung bei seinem Blick auf Salzburg vom Mönchsberg, bei dem er mit demselben farbenfreudigen Interesse und derselben Sachlichkeit Stadtbild und Landschaft in die Darstellung einbezieht und nicht mehr wie Olivier oder Heinrich Reinhold den Standpunkt so wählt, daß alle Bindung mit der Gegenwart aufgehoben erscheint. Diese wesentlich grundsätzlich verschiedene, ja entgegengesetzte Einstellung zur Umwelt, die sich gerade auf österreichischem Boden so klar manifestiert und Fremdes und Bodenständiges scheinbar unüberbrückbar trennt, war keineswegs allein zeitlich bedingt, sondern in der mystischen Beziehung des nordischen Menschen zur Natur begründet, der der daseinsfreudige, lebensbejahende Realismus des Südländers gegenüberstand: Auf dem Boden Salzburgs und des Salzkammergutes vollzog sich in Östereich mit sichtbarer Klarheit der Wandel von der souverän gestalteten Landschaft des Barock über die demutsvollen graphischen Dokumente der aus dem Norden zugewanderten Nazarener und Romantiker zum malerischen Realismus der Dreißigerjahre. Fohrs Prozession auf dem Petersfriedhof und Josef Högers Prozession auf der Salzachbrücke bedeuten Anfang und Ende der künstlerischen Entdeckung Salzburgs, die sich in beiden Blättern mit programmatischer Signifikanz dokumentieren. Und so wie die Entdeckung Salzburgs zwar von Wien, aber nicht von Wienern ausging, so mußte die österreichische Alpenlandschaft, das Salzkammergut, eineinhalb Jahrzehnte später von Österreichern entdeckt werden. Fast traditionell, wanderten auch sie zunächst noch nach Salzburg, das ihnen aber ein ganz anderes Erlebnis bedeutet, als Olivier und seinen Freunden. Carl Viehbeck, Jakob und Rudolf Alt und Josef Höger traten ihre Wanderungen durch die Alpen von hier aus an, während für die frühere Generation Salzburg letztes Ziel oder aber Etappe und Durchzugsstation auf dem Wege nach Italien war. Und wie für jene die Stadt Salzburg das Zentrum und Endziel ihrer künstlerischen Wanderfahrten war, wurde jetzt Ischl der Sammelplatz und Mittelpunkt der österreichischen Realisten. In demselben Jahre, als Richter, auf der Reise nach Italien, in Ischl weilte, begann der Aufschwung des kleinen Marktes als Kurort, der bis dahin nur im Salzhandel eine Rolle gespielt hatte. Damals wurde die heilkräftige Wirkung der Solbäder durch die Ärzte Wirer und Götz erkannt, und der Markt entwickelte sich innerhalb weniger Jahre zum beliebtesten Kurort Österreichs. Der kaiserliche Hof besuchte von nun an regelmäßig Ischl und zog so die vornehme Welt im Sommer dorthin. Reisebeschreibungen und Propagandaschriften, wie Johann Steiners »Reisegefährte durch die Österreichische Schweitz oder das ob der ennsische Salzkammergut« (1820), zahlreiche Stiche und Lithographien mit Ansichten des Badeortes und seiner Umgebung, aus denen die zwölf Radierungen Thomas Enders (1828) hervorragen, warben für die neuentdeckten Schönheiten der Gegend und die wundertätige Wirkung der Quellen und Bäder. Denn noch zu Beginn des 19. Jahrhundertes war das Salzkammergut von jedem Verkehr abgeschieden. Als der Naturhistoriker Josef August Schultes seine »Reisen durch Oberösterreich« (1809) unternahm, um namentlich die

Salzgewinnung zu studieren, konnte er nicht genug sein Erstaunen darüber zum Ausdruck bringen, wie unbekannt dieses Land war, das er für unvergleichlich schöner und sehenswerter erklärte als so manche von Fremden und Reisenden eifrig aufgesuchten Gegenden. Auch Alexander von Humboldt hatte schon 1797 in einem Brief an den Leiter des Botanischen Gartens der Wiener Universität, Josef von Schot, die Schönheit des Salzkammergutes gerühmt: »Ich gestehe, daß ich in der Schweiz keine solchen großen Naturszenen kenne als diese oberösterreichischen.« Und schon fünf Jahre vorher hatte Karoline Pichler das Salzkammergut bereist. In ihren »Denkwürdigkeiten«, die erst ein halbes Jahrhundert später erschienen, spiegelt sich noch der überwältigende Jugendeindruck der Reise wieder, auf der sie das erstemal das Hochgebirge sah.

Aber alle diese Reisen galten noch nicht der Landschaft als künstlerischem Phänomen, und auch Schödlberger, Viehbeck, Richter, Ender und die beiden Alt waren erst tastende Vorläufer Ferdinand Georg Waldmüllers, der überragenden Persönlichkeit der österreichischen Kunst im 19. Jahrhundert. So wie Olivier zum Entdecker Salzburgs für die Kunst wurde, so war Waldmüller der Entdecker der österreichischen Voralpen, des Salzkammergutes. An der Universalität seines Werkes gemessen, bedeutet die künstlerische Entdeckung des Salzkammergutes nur eine Episode, die nicht wie bei Olivier im Zentrum seiner Kunst steht und sein ganzes Leben wesentlich beherrscht. Aber gerade die Zeit seiner ersten Fahrten ins Salzkammergut erheben die Landschaften, die dort enstanden, zu Schöpfungen, die weit über den Rahmen lokaler oder nationaler Begrenzung hinauswachsen. Als Waldmüller um 1830 das erstemal ins Salzkammergut kam — frühere Reisen sind hypothetisch und jedenfalls künstlerisch bedeutungslos — konnte von einer Entdeckung des Landes kaum mehr die Rede sein. Denn das Salzkammergut, das wenige Jahre vorher ganz unbekannt noch Ludwig Richter als überraschende künstlerische Sensation erschienen war, war im Laufe kurzer Zeit, wenn auch weniger durch künstlerische als durch literarische und wissenschaftliche Dokumente vorbereitet, in den Vordergrund künstlerischer Darstellung gelangt. Waldmüllers Salzkammergutlandschaften sind die Ergebnisse der radikalen Gegenbewegung auf die Kunst der Romantiker und Nazarener, in der aber vielfach ihre Voraussetzungen und Bedingungen gelegen sind. Friedrich Schlegel, dessen Einfluß auf seine Jugendwerke Julius Schnorr im Alter zu leugnen versuchte, dessen Anschauungen aber auf ihn und die Brüder Olivier doch stark eingewirkt haben, hatte die Forderung aufgestellt: »Eine Hieroglyphe, ein göttliches Sinnbild, soll jedes wahrhaft so zu nennende Gemälde sein.« In den Salzburger Lithographien ist dieses Postulat, dem Olivier auch in einem Sonett lyrischen Ausdruck verlieh, künstlerisch verwirklicht. Bis an überpersönliche Objektivität grenzende Sachlichkeit ist der Grundzug der Naturanschauung Waldmüllers. Seine Worte, »die Eigentümlichkeit mittelalterlicher Darstellungsweise kann nie jene unserer Zeit werden«, bedeuten die überlegen-kategorische Ablehnung der romantisch-nazarenischen Episode. Waldmüller setzte ihrem ehrfürchtigen Erfassen des Wesens der Natur das Postulat strengster Objektivität

entgegen. Schon äußerlich wollte er jeden Zusammenhang mit ihnen dadurch aufgehoben wissen, daß er jeder seiner Salzkammergut- und Praterlandschaften in den Akademieausstellungen der Dreißigerjahre den Vermerk »Studium nach der Natur« beifügte, ja sogar vor den Titel des Bildes setzte, um mit fast an Fanatismus grenzender Klarheit und Pedanterie Trennung und neue Orientierung programmatisch zu betonen. Sein Streben ging dahin, »die Natur mit der größten Treue wieder zu geben«, und als »der einzig rechte Weg, der ewig unerschöpfliche Born aller Kunst« erschien ihm: »Anschauung, Auffassung und Verständnis der Natur«. Noch niemals war diese Forderung so klar und uneingeschränkt ausgesprochen worden und doch verband andererseits gerade diese Forderung Waldmüller mit der Romantik, die den Kampf mit den »charakter- und seelenlosen Fabrikanten und Bravouristen« der Akademie schon lange vor ihm aufgenommen hatte. Das Trennende lag nicht hier, sondern bestand darin, daß Olivier und seine Genossen ihre Landschaften in pantheistischem Umfassen der Natur mit religiösem Gefühl formen wollten, während Waldmüllers auf das Sichtbare eingestellte Kunst nicht mehr als das zur Anschauung brachte, was sich seinem Auge offenbart. Während Olivier das sichtbare Weltbild erst ins Allgemein-Monumentale, Ort- und Zeitentrückte steigerte und auf diesem Wege schließlich wieder jeden Realismus abstreifte, war es Waldmüller um die kostbare Erscheinung des Naturausschnittes zu tun. Bei aller ehrfürchtigen, ja fast demütigen Hingabe an die Natur bedeuten die Landschaften Oliviers und Reinholds doch noch eine subjektivistisch-souveräne Überordnung des Menschen über die Natur, aus der Absicht geboren, den »Abweg der naturalistischen Richtung zu vermeiden«, während Waldmüllers Landschaften das Ergebnis der letzten Unterordnung unter die sichtbare Erscheinung bedeuten. Für Olivier war das »Einführen der Figuren in die Landschaft« das wichtigste Mittel, um die Landschaft ins Ideelle und Allegorische zu steigern und zum Ausdruck höheren Lebens zu erheben. Waldmüller konnte — übrigens ebenso wie Heinrich — auf dieses Mittel verzichten; zumindest bei seinen »Studien nach der Natur«. Erst die größeren Bilder aus dem Ende der Dreißigerjahre, wie die Hütteneckalpe und den Blick auf Ischl, belebt er mit Figuren. Aber die Figuren sind nicht wie bei Olivier »mit einer Idee verwebt« oder wie bei Friedrich in die Landschaft gestellt, um den Blick in die Ferne zu verstärken und den Kontrast zwischen Vorder- und Hintergrund, Begrenzung und Unendlichkeit zu steigern, sondern sie sind nichts weiter als Elemente treuer Naturwiedergabe. Und so sind die Menschen, die diese neuen sehnsuchtslosen Landschaften beleben, niemals über den Ort und die Zeit hinausgehoben, sondern die Harmonie zwischen Natur und Mensch ergibt sich bei ihnen aus der gemeinsamen individuellen Einmaligkeit. Aber in dem künstlerischen Streben Oliviers und Waldmüllers lag über all das Trennende der Weltanschauung hinaus die zeitliche Verbindung. Beiden ist die andächtige und liebevolle Hingabe an die Natur gemeinsam, das Streben nach absoluter Wahrheit und Klarheit, das auch die Werke Oliviers aus dem Anfang der Zwanzigerjahre bestimmt, und beide in Gegensatz zur Akademie bringt. Nur verwirklicht sich diese

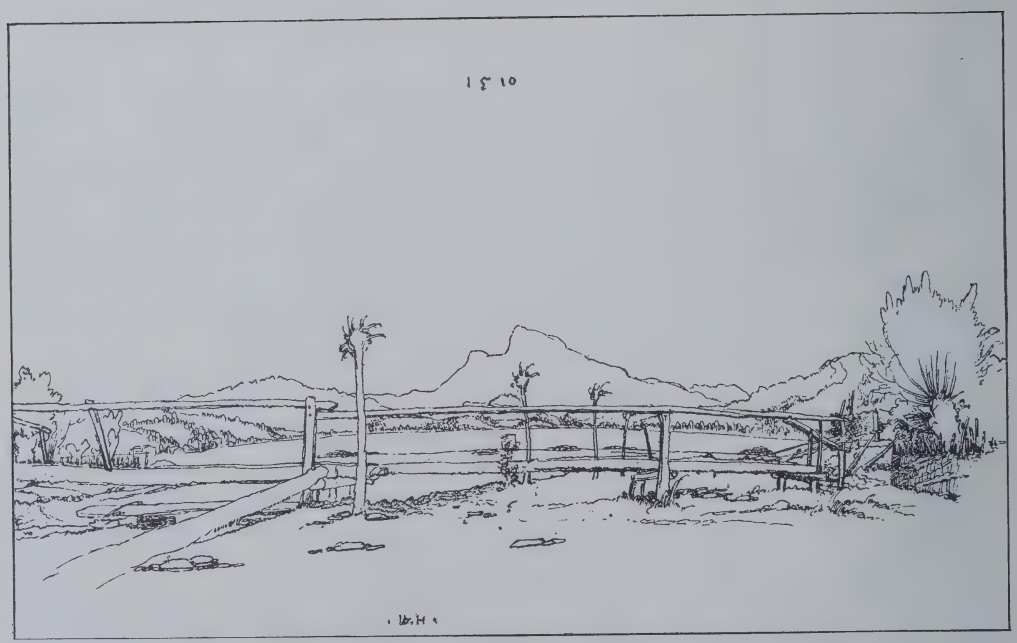
Tendenz bei Olivier vornehmlich graphisch, während sie im Süden bei Waldmüller sinnlicheren farbigen Ausdruck finden muß. Aber Landschaften Oliviers aus dem Jahre 1823 ohne jede literarisch-allegorische Orientierung sind die unmittelbaren zeichnerischen Voraussetzungen für Waldmüllers Landschaftskunst. Und so konnte Olivier nach den Akademieausstellungen der Jahre 1826 und 1828 noch in Wien »die Genugtuung erleben durch die von ihm gelieferten Arbeiten die öffentliche Meinung völlig mit seinen Bestrebungen ausgesöhnt zu sehen«. Noch stärker als Olivier muß sein Schüler August Heinrich auf Waldmüller gewirkt haben. Vielleicht schon weniger durch seine Zeichnungen, als durch die Aquarelle und Ölbilder. Denn auch Heinrich sah schon im Ölbild die letzte künstlerische Auseinandersetzung mit der Natur. Seine »Aussicht vom Kapuzinerberge aus dem Klostergarten über die Stadt Salzburg hinaus«, die 1822 entstand und auf seine Zeitgenossen den tiefsten Eindruck machte, ist — ebenso wie seine wenigen anderen Gemälde — verschollen. Aber auch die im Prater und in der Umgebung Wiens entstandenen Aquarelle und namentlich die trotz aller zeichnerischen Präzision und Schärfe doch malerisch aufgelösten Zeichnungen Heinrichs lassen deutlich erkennen, daß Waldmüller hier noch tiefere und stärkere oder zumindest unmittelbarere Eindrücke empfangen haben muß, als durch die traditionelle österreichische Landschaftsmalerei. 1827 weilte Waldmüller in Dresden. Und auch hier, in der Heimat Heinrichs und seines Lehrers Friedrich, sind gerade ihre Werke trotz aller Trennung für Waldmüllers Zukunft bedeutungsvoller geworden als die Kopien nach Ruisdael. Wenn schon Waldmüller in Wien nicht mit Zeichnungen und Bildern Heinrichs bekannt geworden wäre, so wäre es in Dresden zweifellos geschehen, wo die Verbindung der österreichischen Realisten mit dem Dresdener Kreis um Friedrich durch Waldmüller sichtbaren Ausdruck gefunden hat. Noch 1836 legte Ludwig Richter seinen Schülern Zeichnungen August Heinrichs vor, um »den unglaublich manierierten Zopf der sogenannten Zinggschen Schule auszumerzen«. Die in Heinrichs Tagebuch festgelegten Beobachtungen, die durchaus ähnlich auch auf manchen Zeichnungen Erhards wiederkehren, sind die Ergebnisse einer verwandten, unromantischen Einstellung zur Umwelt, aus der aber erst Waldmüller die letzten malerischen Konsequenzen gezogen hat. Olivier und Heinrich sind vor allem die graphischen Grundlagen für Waldmüllers Streben nach Formenklarheit und Treue, die auch durch die malerischen Radierungen Erhards von anderer Seite eine Bestätigung und Voraussetzung fanden. Auch Erhard, der niemals zum Ölbild gelangte, bemühte sich schon in seinen Radierungen um die prägnante Modellierung der Körper und Formen durch die grelle Sonne, und gerade dieses Problem fesselte Waldmüller in seinen, wolkenlos-klaren Salzkammergutlandschaften — allerdings immer wieder farbig-malerisch — auf das lebhafteste. Denn nur die farbig-plastische Erscheinung war für Waldmüllers sinnenfreudige und bedingungslos realistische, der Natur ergebene Kunst wesentlich. Das zeichnerische Dokument scheidet aus seinem Werk vollkommen aus und trennt

ihn auch hierin von der Romantik. Es fehlt fast ganz als vorbereitende Hilfe für die endgültige malerische Auseinandersetzung und noch mehr als selbstständiges künstlerisches Dokument von Eigenwert. Olivier und Heinrich, Erhard und Reinhold, mit deren nahsichtiger Naturtreue und unmittelbarer Naturanschauung Waldmüller sich viel enger berührt als mit manchen heimischen Vorläufern, fehlt aber trotz mancher Versuche doch noch die letzte Konsequenz der Sachlichkeit, die Waldmüllers Landschaften zu Dokumenten einer neuen Epoche und Gesellschaft erhebt: es ist das Fehlen jeder literarischen oder archaisierenden Erhöhung der Landschaft zu einem übergeordneten Ausdruck unsinnlicher Anschauung. Also gerade das, was Olivier und Koch als das höchste Postulat landschaftlicher Darstellung aufgestellt hatten, wurde vom extremen malerischen Realismus Waldmüllers wieder verworfen. Und so ist es mehr als ein Zufall, daß Waldmüller, der mit gleicher Liebe das gesamte Weltbild malerisch zu erfassen suchte, in der Stadt Salzburg doch nicht gemalt hat, die seinen Vorläufern und Wegweisern zum bestimmenden Ausgang ihres neuen Verhältnisses zur Natur geworden war. Seinem nur auf das Lebendige, Aktuelle und Vegetative eingestellten Menschentum bedeuteten die Wälder und Felsschluchten, Gebirgsbäche und Matten, bedeuteten die wundervollen Alpenpanoramen des Salzkammergutes, aus denen immer wieder der Dachstein in den verschiedensten Ansichten hervorragt, mehr als die alten Ruinen, Klöster und Burgen, als alle Denkmäler der Vorzeit und die von schwärmerischer Romantik angelegten Parkanlagen. Nur in der Umgebung Salzburgs, namentlich im Berchtesgadener Land mit dem Watzmann, das vielfach dem Salzkammergut gleicht, fand er Motive für seine Kunst.

In der Darstellung des Menschen bewahrte Waldmüller dieselbe Sachlichkeit der Natur gegenüber, die den Grundzug seiner Landschaften bildet. Auch hier führte ihn der Weg von der äußeren Erscheinung zur Manifestation einer höheren Charakterisierung und auch hier vollzog sich durch ihn der Abschluß im Wandel vom barocken typisierenden Repräsentationsbild zur Menschendarstellung der neuen Zeit. Durchaus neu war aber auch die Verbindung von Menschen- und Naturschilderung im Werke Waldmüllers, die in dem Gruppenbilde der Familie Eltz in Ischl ihren Höhepunkt erreichte. Aus der dekorativen oder neutralen Folie ähnlicher Darstellungen einer früheren Zeit trat nun bei Waldmüller neben die individuelle Charakterisierung der menschlichen Erscheinung auch die der Landschaft. So wie die Schilderung der Menschen nach der Seite absoluter Einmaligkeit jede Typisierung und Verallgemeinerung aufgeben mußte, so mußte mit zwingender Notwendigkeit auch die Landschaft, in der diese Menschen sich bewegten, ihre individuelle Erscheinung wahren.

Noch als Waldmüller im Salzkammergut malte, war das Land allmählich zum Gemeinplatz kleiner Talente geworden. Die Fahrten ins Salzkammergut waren zur Mode herabgesunken und schon wenige Jahre, nachdem Waldmüller das Land zum erstenmal betreten hatte, mußte Karoline Pichler fest-

stellen, daß »eine Beschreibung dieser Gegenden ganz überflüssig wäre, da sie in Wort und That, in Bild und Schall so oft gepriesen, geschildert, gemalt und von allen Seiten dargestellt wären«. Aber auch für die künstlerische Entdeckung Salzburgs und des Salzkammergutes gelten ihre Worte: »Das glaube ich aber behaupten zu können, daß die theils erhabenen, theils reizenden Schönheiten des Salzkammergutes von unserer kleinen Karawane mit tieferem Gefühl aufgefaßt wurden, als jetzt wohl bei der Mehrzahl der Fall sein mag, welche nur Zerstreuung, Veränderung und das was Mode ist aufsuchen.«



Wolf Huber, Der Mondsee mit dem Schafberg
Federzeichnung, 1510. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

ABBILDUNGEN

Johann Jakob Strüdt, Ansicht von Salzburg
Kolorierte Aquatintaradierung. Um 1800. Wien, Nationalbibliothek

Johann Jakob Strüdt, Ansicht des Einganges in den Paß Lueg im Salzburgischen
Kolorierte Aquatintaradierung. Um 1800. Wien, Nationalbibliothek

Johann Jakob Strüdt, Bad Gastein im Salzburgischen
Kolorierte Aquatintaradierung. Um 1800. Wien, Nationalbibliothek

Johann Jakob Strüdt, Ansicht vom Hintersee in der Probstey Berchtolsgaden im Salzburgischen
Kolorierte Aquatintaradierung. Um 1800. Wien, Nationalbibliothek

Simon Klotz, Eine Gebirgsgegend bei Salzburg
Lithographie, 1805. München, Graphische Sammlung

Friedrich Wilhelm Schlotterbeck, Ansicht von Berchtesgaden
Aquatintaradierung. Um 1805. Wien, Albertina

Friedrich Wilhelm Schlotterbeck, Ansicht von Salzburg
Aquatintaradierung. Um 1805. Wien, Albertina

Carl Philipp Fohr, Prozession auf dem Petersfriedhof
Aquarellierte Federzeichnung, 1815. Dresden, Kupferstichkabinett

Carl Philipp Fohr, Werfen am Paß Lueg

Sepia- und Federzeichnung, 1815. Dresden, Kupferstichkabinett

Ferdinand Olivier, Am Gollinger Wasserfall

Bleistiftzeichnung. Um 1816. Wien, Bibliothek der Akademie der bildenden Künste

Ferdinand Olivier, Im Garten des Fürsten Ernst Schwarzenberg zu Aigen
Bleistiftzeichnung. Um 1816. Wien, Bibliothek der Akademie der bildenden Künste

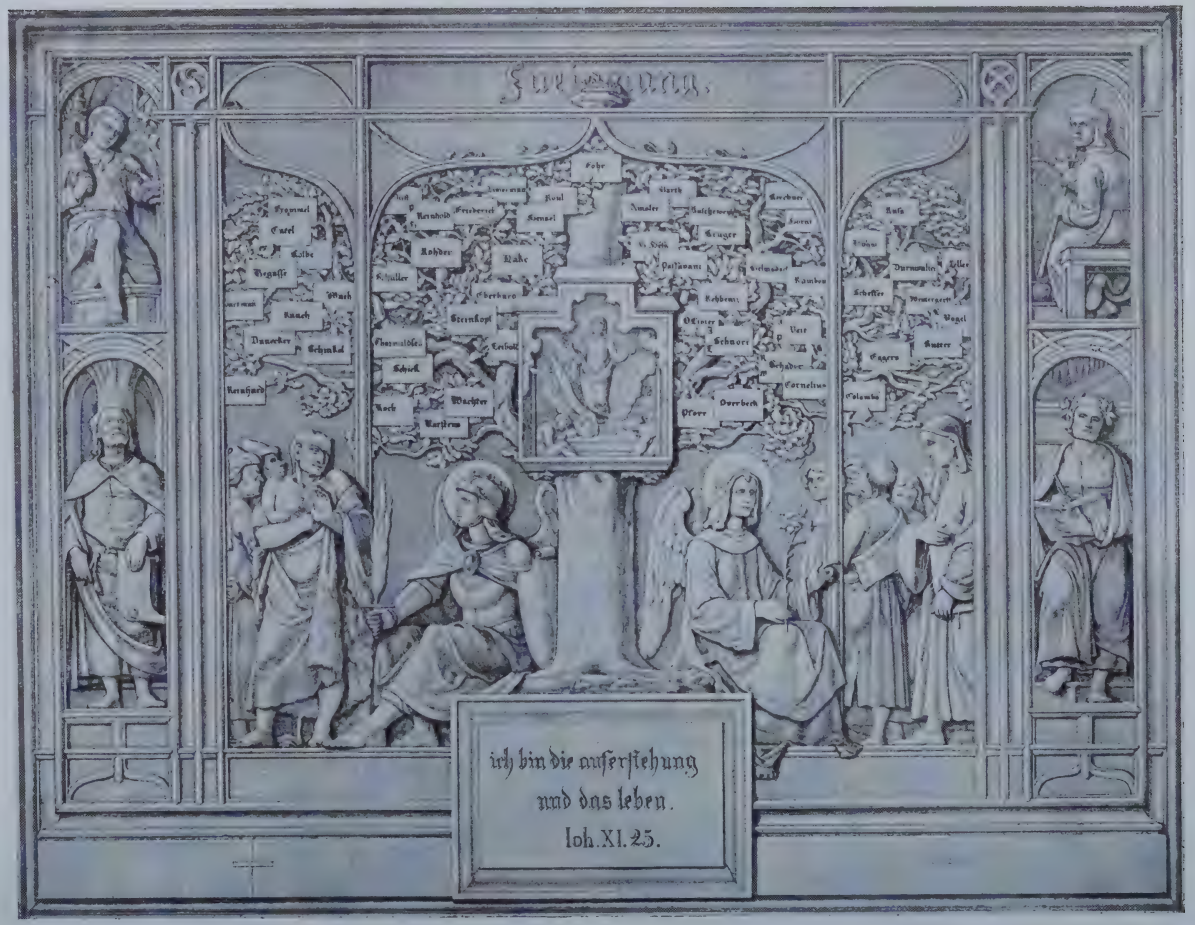
Ferdinand Olivier, Berchtesgadener Landschaft
Ölgemälde, 1817. Frankfurt a. M., Sammlung Rosa Livingston

Ferdinand Olivier, Der St. Petersfriedhof in Salzburg
Gehöhte Bleistiftzeichnung, 1818. Dresden, Kupferstichkabinett

Ferdinand Olivier, Blick vom Mönchsberg auf Maria-Plain
Gehöhte Bleistiftzeichnung, 1819. Dresden, Kupferstichkabinett

Ferdinand Olivier, Bergveste Salzburg von der Mittagseite. Studie zum Dienstagblatt der »Sieben Gegenden«

Bleistiftzeichnung. Um 1820. München, Graphische Sammlung



Ferdinand Olivier, Zueignung der »Sieben Gegenden aus Salzburg und Berchtesgaden«
Lithographie, 1823. Wien, Sammlung Dr. August Heymann

Ferdinand Olivier, Montag. Roseneckergarten vor Salzburg
Lithographie, 1823. Wien, Sammlung Dr. August Heymann

Ferdinand Olivier, Dienstag. Bergveste Salzburg von der Mittagseite
Lithographie, 1823. Wien, Sammlung Dr. August Heymann

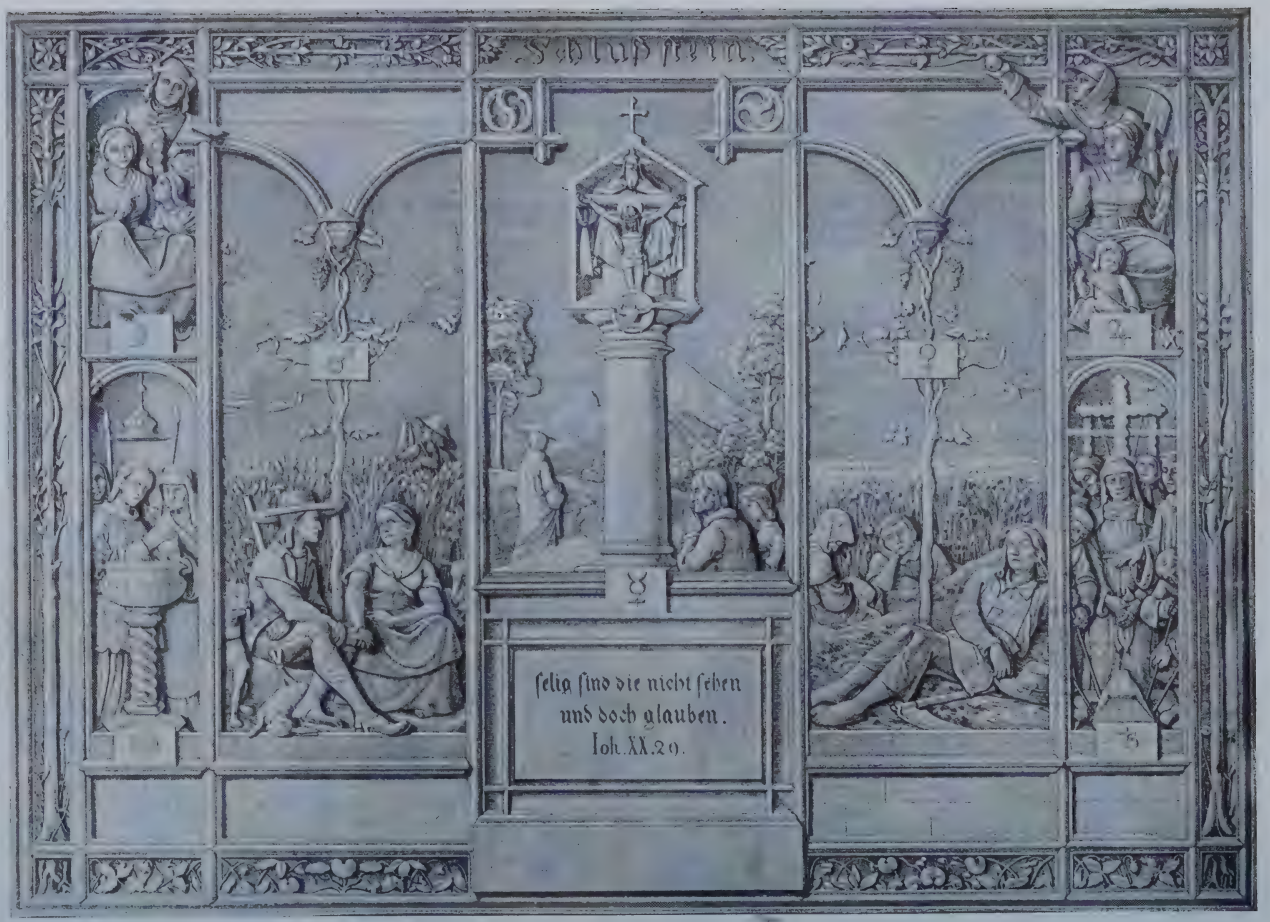
Ferdinand Olivier, Mittwoch. Fußpfad auf dem Mönchsberge bey Salzburg
Lithographie, 1823. Wien, Sammlung Dr. August Heymann

Ferdinand Olivier, Donnerstag. Berchtesgaden und der Watzmann
Lithographie, 1823. Wien, Sammlung Dr. August Heymann

Ferdinand Olivier, Freitag. Wiesenplan vor Aigen bey Salzburg
Lithographie, 1823. Wien, Sammlung Dr. August Heymann

Ferdinand Olivier, Sonnabend. Gottesacker zu Sct. Peter in Salzburg
Lithographie, 1823. Wien, Sammlung Dr. August Heymann

Ferdinand Olivier, Sonntag. Kircheneingang in Berchtesgaden
Lithographie, 1823. Wien, Sammlung Dr. August Heymann



Ferdinand Olivier, Schlußstein der »Sieben Gegenden aus Salzburg und Berchtesgaden«
Lithographie, 1823. Wien, Sammlung Dr. August Heymann

Ferdinand Olivier, Blick vom Mönchsberg auf den Untersberg
Gehöhte Bleistiftzeichnung. Um 1823. Dresden, Kupferstichkabinett

Ferdinand Olivier, Blick vom Mönchsberg auf den Untersberg
Ölgemälde, 1824. Dresden, Gemäldegalerie

Ferdinand Olivier, Der Garten des Kapuzinerklosters in Salzburg
Ölgemälde, 1826. Leipzig, Museum der bildenden Künste

Friedrich Olivier, Der Friedhof am Nonnberg mit der Veste Hohensalzburg
Bleistiftzeichnung, 1817. Wien, Sammlung Marie Schmiedl

Julius Schnorr von Carolsfeld, Blick vom Mönchsberg auf den Hohen Göll
Bleistiftzeichnung, 1817. Berlin, Sammlung Prof. Dr. Ludwig Schnorr von Carolsfeld

Julius Schnorr von Carolsfeld, Der Kalvarienberg bei Berchtesgaden
Bleistiftzeichnung, 1817. Dresden, Kupferstichkabinett

Julius Schnorr von Carolsfeld, Friedrich Olivier am St. Bartholomäus-See bei Berchtesgaden

Bleistiftzeichnung, 1817. Wien, Sammlung Marie Schmiedl

Julius Schnorr von Carolsfeld, Aussicht von Aigen auf Salzburg
Ölgemälde, 1817. Dresden, Gemäldegalerie

Johann Adam Klein, Die Maler Welker und Erhard auf der großen Kanzel in Aigen
Aquarell, 1818. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

Johann Adam Klein, Johann Christoph Erhard auf der großen Kanzel in Aigen

Radierung, Jahn 255. 1822. Wien, Albertina

Johann Christoph Erhard, Der Untersberg bei Salzburg
Aquarellierte Feder- und Bleistiftzeichnung, 1818. Berlin, Nationalgalerie

Johann Christoph Erhard, Der Petersfriedhof mit der Veste Hohensalzburg
Bleistiftzeichnung, 1818. Dresden, Kupferstichkabinett

Johann Christoph Erhard, Die Festung Salzburg
Bleistiftzeichnung, 1818. Wien, Sammlung Dr. August Heymann

Johann Christoph Erhard, Auf der hohen Feste in Salzburg
Radierung, Apell 6. 1819. Wien, Albertina

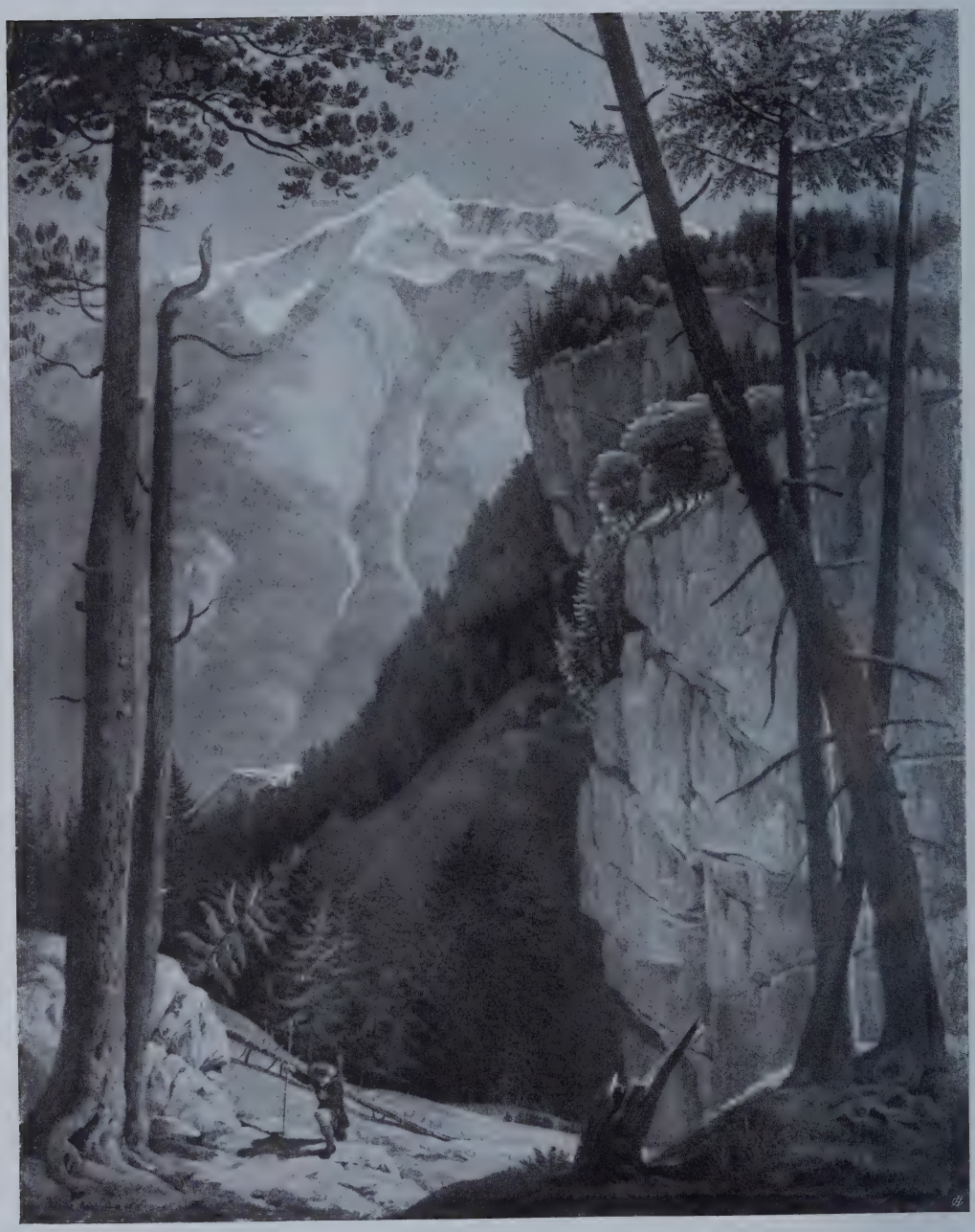
Johann Christoph Erhard, Der Böckhardsee
Radierung nach Carl Ludwig Viehbeck, Apell 18. Um 1818. Wien, Albertina

Johann Christoph Erhard, Zwischen Golling und den Öfen
Aquarellierte Bleistiftzeichnung, 1818. Berlin, Nationalgalerie

Johann Adam Klein, Der Kapuzinerberg in Salzburg
Bleistiftzeichnung, 1818. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

Johann Adam Klein, Aussicht von der großen Kanzel in Aigen gegen den Watzmann
Aquarellierte Bleistiftzeichnung, 1818. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

Johann Christoph Erhard, Schloß Fischhorn im Salzburgischen
Aquarellierte Bleistiftzeichnung, 1818. Wien, Albertina



Heinrich Reinhold, Der Watzmann
Ölgemälde, 1818. Wien, Privatbesitz

Heinrich Reinhold, Der Mönchsberg bei Salzburg
Ölgemälde, 1819. Kirchbichl in Kärnten, Sammlung Herbert

Johann Adam Klein, Meinen Reisegefährten (Brüder Reinhold, Erhard und Welker) gewidmet
Gezeichnet auf einer malerischen Reise von Salzburg nach Berchtesgaden im August 1818
Radierung, Jahn 234. 1819. Wien, Albertina

Jakob Alt, Das Marketenderschlößchen am Mönchsberg
Kolorierte Radierung nach Carl Ludwig Viehbeck. Um 1819. Wien, Nationalbibliothek

August Heinrich, Blick vom Kapuzinerberg auf den Mönchsberg
Bleistiftzeichnung. Um 1821. Oslo, Kupferstichkabinett am Nationalmuseum

August Heinrich, Blick vom oberen Garten des Kapuzinerklosters auf die Veste Hohensalzburg
Bleistiftzeichnung. Um 1821. Oslo, Kupferstichkabinett am Nationalmuseum

August Heinrich, Der Untersberg mit dem Loigerfeld
Aquarellierte Bleistiftzeichnung, 1821. Wien, Bibliothek der Akademie der bildenden Künste

August Heinrich, Das Tännengebirge und der Paß Lueg
Aquarellierte Bleistiftzeichnung. Um 1821. Oslo, Kupferstichkabinett am Nationalmuseum

August Heinrich, An der Straße zwischen Au und Berchtesgaden
Bleistiftzeichnung. Um 1821. Oslo, Kupferstichkabinett am Nationalmuseum

August Heinrich, Aussicht aus dem Nonnenthal auf die Pfarrkirche und Stiftskirche von Berchtesgaden
Bleistiftzeichnung. Um 1821. Dresden, Kupferstichkabinett

Peter Fendi, Das Loigerfeld in Salzburg
Bleistiftzeichnung, 1821. Wien, Galerie des 19. Jahrhunderts

Ernst Fries, Salzburg und die Festung Hohensalzburg
Bleistiftzeichnung, 1821. Berlin, Nationalgalerie

Ernst Fries, Aus meinem Zimmer in Salzburg
Getuschte Bleistiftzeichnung, 1821. Berlin, Nationalgalerie

Ernst Fries, Der Watzmann im Herbst
Ölgemälde, 1830. Berlin, Nationalgalerie

Ludwig Richter, Der Petersfriedhof in Salzburg
Bleistiftzeichnung, 1823. Freiburg i. B., Sammlung Prinz Johann Georg von Sachsen

Ludwig Richter, Am Untersberg bei Salzburg
Bleistiftzeichnung, 1823. Freiburg i. B., Sammlung Prinz Johann Georg von Sachsen

Ludwig Richter, Golling

Bleistiftzeichnung, 1823. Freiburg i. B., Sammlung Prinz Johann Georg von Sachsen

Ludwig Richter, Der Fuschlsee

Aquarellierte Federzeichnung, 1823. Berlin, Nationalgalerie

Ludwig Richter, Das Tännengebirge bei Salzburg
Radierung, Hoff-Budde 193. 1830. Wien, Albertina

Ludwig Richter, In der Ramsau bei Salzburg
Radierung, Hoff-Budde 194. 1830. Wien, Albertina

Ludwig Richter, Der Königs-See gegen den Untersberg bei Salzburg
Radierung, Hoff-Budde 196. 1830. Wien, Albertina

Ludwig Richter, Der Lattenberg bei Salzburg
Radierung, Hoff-Budde 198. 1830. Wien, Albertina

Ludwig Richter, Der Watzmann
Ölgemälde, 1824. München, Neue Pinakothek

Georg Heinrich Brandes, Gegend bei Salzburg
Ölgemälde, 1827. München, Neue Pinakothek

Louis Gurlitt, Bei Berchtesgaden
Ölgemälde, 1836. München, Neue Pinakothek

Johann Nepomuk Schödlberger, Der Traunfall bei Gmunden

Ölgemälde. Nach der Natur aufgenommen 1803, ausgeführt 1821. Wien, Galerie des 19. Jahrhunderts

Jakob Alt, Der Mühlbach-Wasserfall in Hallstadt
Lithographie, 1825. Wien, Albertina

Jakob Alt, Gmunden und Ort am Traunsee
Lithographie, 1825. Wien, Albertina

Jakob Alt, Die Brücke auf dem Wege zur Chorinsky-Klause
Lithographie, 1825. Wien, Albertina

Jakob Alt, Der Dachstein vom Blassen bei Hallstadt
Lithographie, 1825. Wien, Albertina

Thomas Ender, Die gedeckte Brücke bei Ischl
Radierung, 1828. Wien, Kunsthandlung Artaria & Co.

Thomas Ender, Ruine von Wildenstein bei Ischl
Radierung, 1828. Wien, Kunsthandlung Artaria & Co.

Rudolf Alt, Der Kirchhof zu St. Peter in Salzburg

Aquarellierte Bleistiftzeichnung, 1829. Wien, Bibliothek der Akademie der bildenden Künste

Rudolf Alt, Blick auf Salzburg vom Mönchsberge

Aquarellierte Bleistiftzeichnung, 1829. Wien, Sammlung Dr. Hermann Eissler

Rudolf Alt, St. Wolfgang in Oberösterreich

Aquarellierte Bleistiftzeichnung, 1829. Wien, Sammlung Dr. Hermann Eissler

Rudolf Alt, Partie aus dem Tale von Altaussee in Steiermark
Aquarellierte Bleistiftzeichnung, 1832. Wien, Albertina

Rudolf Alt, Der Wolfgangsee bei St. Gilgen
Aquarellierte Bleistiftzeichnung, 1832. Wien, Albertina

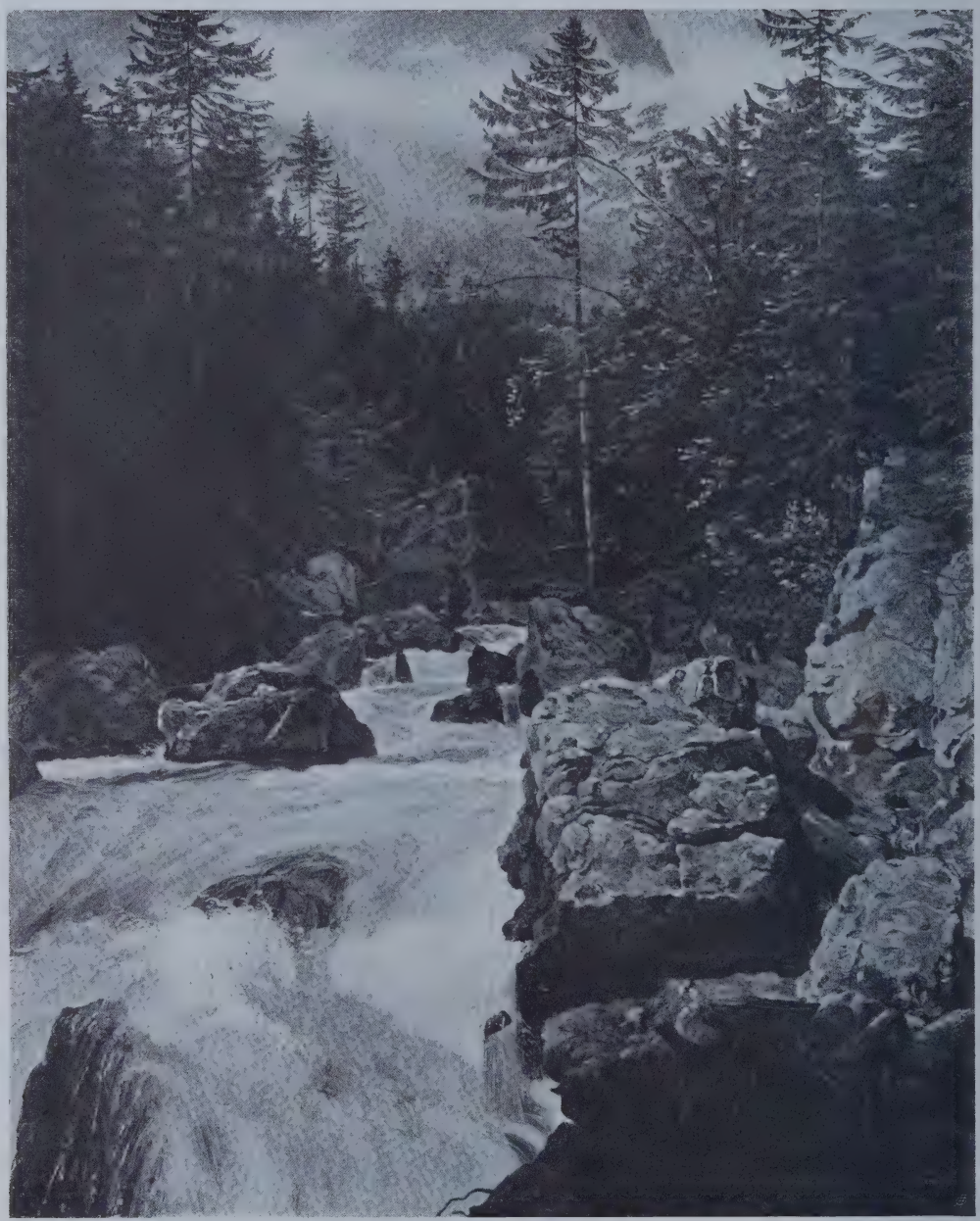
Rudolf Alt, Die Esplanade in Ischl
Aquarell. Um 1837. Wien, Galerie des 19. Jahrhunderts

Josef Höger, Der Garten des Kapuzinerklosters in Salzburg
Aquarell, 1833. Wien, Galerie des 19. Jahrhunderts

Josef Höger, Die Salzachbrücke mit der Veste Hohensalzburg
Aquarell, 1834. Wien, Privatbesitz

Josef Höger, Salzburg von Mülln
Aquarell, 1834. Wien, Kunsthandlung Artaria & Co.

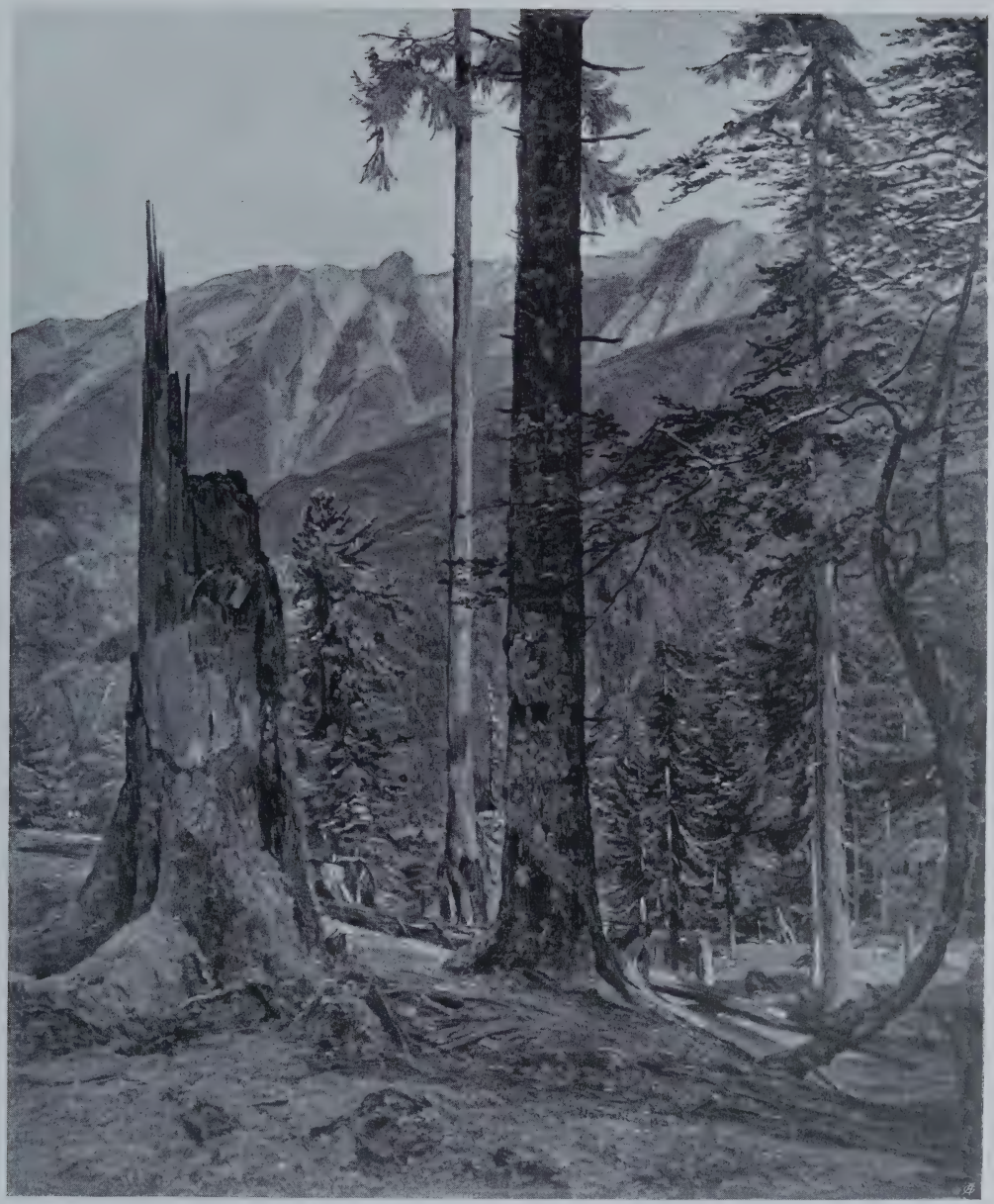
Thomas Benedetti, An der Straße von Ebensee nach Ischl
Bleistiftzeichnung. Um 1830. Wien, Albertina



Ferdinand Georg Waldmüller, Der Waldbachstrubb in Oberösterreich
Ölgemälde, 1831. Wien, Städtische Sammlungen

Ferdinand Georg Waldmüller, Ahornbäume bei Ischl
Ölgemälde, 1831. Wien, Sammlung Dr. Hermann Eissler

Ferdinand Georg Waldmüller, Das Kattergebirge bei Ischl
Ölgemälde, 1834. Wien, Sammlung Maximilian Kellner



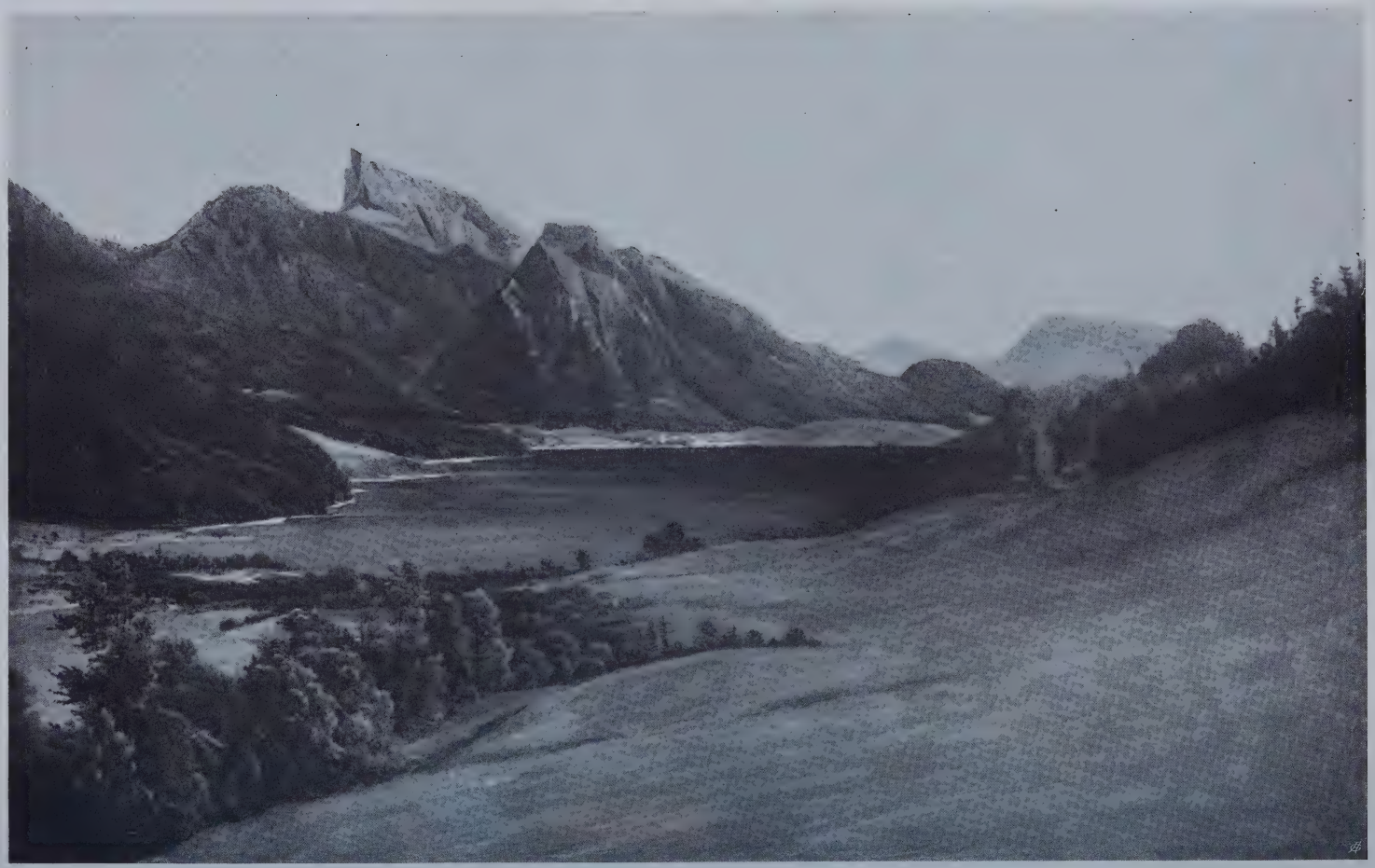
Ferdinand Georg Waldmüller, Das Kattergebirge bei Ischl
Ölgemälde, 1834. Wien, Galerie des 19. Jahrhunderts

Ferdinand Georg Waldmüller, Ischl
Ölgemälde, 1835. Wien, Städtische Sammlungen

Ferdinand Georg Waldmüller, Ischl mit dem Dachstein
Ölgemälde, 1835. Wien, Sammlung Carl Habig

Ferdinand Georg Waldmüller, Straße in St. Wolfgang
Ölgemälde, 1835. Wien, Fürstlich Liechtensteinsche Gemäldegalerie

Ferdinand Georg Waldmüller, Der Wolfgangsee
Ölgemälde, 1835. Wien, Galerie des 19. Jahrhunderts



Ferdinand Georg Waldmüller, Der Fuschlsee

Unvollendetes Ölgemälde. Um 1835. Wien, Fürstlich Liechtensteinsche Gemäldegalerie

Ferdinand Georg Waldmüller, Partie auf dem Wege zur Rettenbach-Mühle bei Ischl
Ölgemälde, 1836. Wien, Galerie des 19. Jahrhunderts

Ferdinand Georg Waldmüller, Ischl vom Sophienplatze aus
Ölgemälde, 1838. Berlin, Nationalgalerie

Ferdinand Georg Waldmüller, Ansicht des Dachsteins mit dem Hallstättersee von der Hütteneckalpe bei Ischl

Ölgemälde, 1838. Wien, Städtische Sammlungen

Ferdinand Georg Waldmüller, Das Steinerne Meer bei Zell am See
Ölgemälde, 1838. Wien, Fürstlich Liechtensteinsche Gemäldegalerie

Ferdinand Georg Waldmüller, Partie bei Hallstadt
Ölgemälde, 1839. Privatbesitz

Ferdinand Georg Waldmüller, Familie Dr. Josef August Eltz in Ischl
Ölgemälde, 1835. Wien, Sammlung Ida Sassi

LITERATUR

Alois Apell, Das Werk von J. Ch. Erhard. Dresden, 1866.
Archiv der n. ö. Landesregierung. A Indices Lit. V(iehbeck). 1817—1825.
Andreas Aubert, August Heinrich. Kunst und Künstler, Bd. VI., 1908.
— Runge und die Romantik. Berlin, 1909.
E. W. Bredt, Die Alpen und ihre Maler. Leipzig, o. J.
Ph. Dieffenbach, Das Leben des Malers Karl Fohr. Neudruck der Ausgabe von 1823 mit Vorrede von P. F. Schmidt. Frankfurt a. M., 1918.
Johannes Eckardt, Clemens Maria Hofbauer. M. Gladbach, 1916.
Erneuerte Vaterländische Blätter für den österreichischen Kaiserstaat. Wien, 1819.
Frauentaschenbuch für das Jahr 1825. Nürnberg, 1824.
Curt Glaser, Die Graphik der Neuzeit. Berlin, 1922.
Bruno Grimschitz, Ferdinand Georg Waldmüller. Belvedere, Heft 35, 1925.
Leo Grünstein, Peter Fendi als Lehrer und Freund. Alt-Wiener Kalender für das Jahr 1918. Wien, 1917.
F. M. Haberditzl und Bruno Grimschitz, Handzeichnungen und Aquarelle der Österreichischen Galerie. Wien, 1922.
A. Hagen, Die Deutsche Kunst in unserem Jahrhundert. Berlin, 1857.
Ludwig Hevesi, Rudolf Alt. Wien, 1911.
Johann Friedrich Hoff und Karl Budde, Adrian Ludwig Richter. Freiburg i. B., 1922.
Margaret Howitt, Friedrich Overbeck. Sein Leben und Schaffen. Freiburg i. B., 1886.
Ricarda Huch, Die Romantik. Leipzig, 1920.
L(orenz) H(übner), Reise durch das Erzstift Salzburg zum Unterricht und Vergnügen. 1796.
Ernst Jaffé, Josef Anton Koch. Innsbruck, 1905.
C. Jahn, Das Werk von J. A. Klein. München, 1863.
Leo Kegele, Das Salzkammergut. Wien, 1898.
Die Kunstdenkmäler des Königreiches Bayern. I. Oberbayern. 3. Bd., S. 2851 ff.: Berchtesgaden.
Fritz Herbert Lehr, Die Blütezeit romantischer Bildkunst. Franz Pforr der Meister des Lukasbundes. Marburg, 1924.
Julius Leisching, Ferdinand Olivier und das Salzburger Stadtbild vor 100 Jahren. Salzburger Museumsblätter, III., 1., 1924.
Franz Martin, Salzburg. Wien, 1923.
— Kunstgeschichte von Salzburg. Wien, 1925.
Münchener Allgemeine Zeitung (Beilage) vom 2. und 3. April 1841.
J. W. Nagl und Jakob Zeidler, Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte. Wien und Leipzig, o. J.
Österreichische Kunsttopographie. Bd. VII, IX—XIII, XVI.
Ferdinand Oliviers Briefe an F. J. H. Schlosser. Wiener Stadtbibliothek, Inv.-Nr. 19736—40.
Caroline Pichler, Denkwürdigkeiten aus meinem Leben. Wien, 1844.
Heinrich Prohaska, Geschichte des Badeortes Ischl 1823—1923. Linz, 1924.
Ludwig Richter, Lebenserinnerungen eines deutschen Malers. Frankfurt a. M., 1886.
Arthur Roessler und Gustav Pisko, Ferdinand Georg Waldmüller. Wien, 1907.
Franz Sartori, Beyträge zu einer Übersicht der malerischen Reisen durch das Österreichische Kaiserthum. Erneuerte Vaterländische Blätter, Wien, 1819.
Adolf von Schaden, Artistisches München im Jahre 1835. München, 1836.
Friedrich Schlegel, Werke und Briefe.
Paul Ferdinand Schmidt, Deutsche Landschaftsmalerei. München, 1922.
Julius Schnorr von Carolsfeld, Briefe aus Italien (1817—1827). Gotha, 1886.
— Künstlerische Wege und Ziele. Leipzig, 1909.

Josef August Schultes, Reise durch Salzburg und Berchtesgaden. Wien, 1804.
— Reisen durch Oberösterreich in den Jahren 1794, 1795, 1802, 1803, 1804 und 1808. Tübingen, 1809.
Siegmar Schultze, Das Naturgefühl der Romantik. Leipzig, 1911.
Hans Wolfgang Singer, Julius Schnorr von Carolsfeld. Bielefeld und Leipzig, 1911.
Friedrich Graf Spaur, Spaziergänge in den Umgebungen von Salzburg. Salzburg, 1813—15.
Jean Louis Sponsel, Handzeichnungen deutscher Künstler des XIX. Jahrhunderts aus der Sammlung Cichorius im Königl. Kupferstichkabinett zu Dresden. Dresden, 1911.
Wilhelm Stein, Die Erneuerung der heroischen Landschaft nach 1800. Straßburg, 1917.
Johann Steiner, Der Reisegefährte durch die Oesterreichische Schweitz oder das ob der ennsische Salzkammergut. Linz, 1820.
Hans Tietze, Aus dem Hause Olivier. Mitt. d. Ges. f. vervielf. Kunst. Wien, 1910.
Hugo von Tschudi, Ausstellung deutscher Kunst aus der Zeit von 1775—1875 in der Königl. Nationalgalerie Berlin. München, 1906.
Hermann Uhde-Bernays, Münchener Landschafter im 19. Jahrhundert. München, 1921.
Franz Michael Vierthaler, Reisen durch Salzburg. Salzburg, 1799.
— Meine Wanderungen durch Salzburg, Berchtesgaden und Österreich. Wien, 1816—17.
Karl O. Wagner, Salzburgs Literatur. Wien, 1925.
Aloys Weissenbach, Aigen. Beschreibung und Dichtung. Salzburg, 1817.
Georg Jakob Wolf, Ferdinand von Olivier. Kunst für Alle, XXXV. München, 1920.
Willi Wolfradt, Caspar David Friedrich und die Landschaft der Romantik. Berlin, 1924.
Constant von Wurzbach, Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich. Wien, 1856—1891.

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

Abb. S. 7. Wolf Huber, Traunkirchen mit dem Traunstein. Federzeichnung. 1519. H. 14·5, B. 21·5 cm.
» » 30. — Der Mondsee mit dem Schafberg. Federzeichnung. 1510. H. 12·7, B. 20·5 cm.
Tafel 1. Johann Jakob Strüdt, Ansicht von Salzburg. Kolorierte Aquatintaradierung. Um 1800. H. 28·5, B. 42·7 cm.
» 2. — Ansicht des Einganges in den Paß Lueg. Kolorierte Aquatintaradierung. Um 1800. H. 28·7, B. 43·5 cm.
» 3. — Bad Gastein. Kolorierte Aquatintaradierung. Um 1800. H. 29·1, B. 43·6 cm.
» 4. — Ansicht vom Hintersee. Kolorierte Aquatintaradierung. Um 1800. H. 28·5, B. 42·7 cm.
» 5. Simon Klotz, Eine Gebirgsgegend bei Salzburg. Lithographie. 1805. H. 22, B. 30·5 cm.
» 6. Friedrich Wilhelm Schlotterbeck, Ansicht von Berchtesgaden. Aquatintaradierung. Um 1805. H. 22·4, B. 31·4 cm.
» 7. — Ansicht von Salzburg. Aquatintaradierung. Um 1805. H. 22, B. 31 cm.
» 8. Carl Philipp Fohr, Prozession auf dem Petersfriedhof. Aquarellierte Federzeichnung. 1815. H. 34, B. 34·2 cm.
» 9. — Werfen am Paß Lueg. Sepia- und Federzeichnung. 1815. H. 34·5, B. 43·4 cm.
» 10. Ferdinand Olivier, Am Gollinger Wasserfall. Bleistiftzeichnung. Um 1816. H. 26, B. 17 cm.
» 11. — Im Garten des Fürsten Schwarzenberg zu Aigen. Bleistiftzeichnung. Um 1816. H. 16·8, B. 26 cm.
» 12. — Berchtesgadener Landschaft. Ölgemälde. 1817. H. 78, B. 55 cm.
» 13. — Der St. Petersfriedhof in Salzburg. Bleistiftzeichnung. 1818. H. 51·1, B. 42·2 cm.
» 14. — Blick vom Mönchsberg auf Maria-Plain. Bleistiftzeichnung. 1819. H. 30·7, B. 53·8 cm.
» 15. — Bergveste Salzburg von der Mittagseite. Bleistiftzeichnung. Um 1820. H. 28, B. 39 cm.
» 16. — Zueignung der »Sieben Gegenden«. Lithographie. 1823. H. 28·2, B. 35·5 cm.
» 17. — Montag. Rosenecker Garten vor Salzburg. Lithographie. 1823. H. 19·7, B. 27·4 cm.
» 18. — Dienstag. Bergveste Salzburg von der Mittagseite. Lithographie. 1823. H. 19·6, B. 26·9 cm.

Tafel 19. Ferdinand Olivier, Mittwoch. Fußpfad auf dem Mönchsberge bey Salzburg. Lithographie. 1823. H. 19·9, B. 27·2 cm.
» 20. — Donnerstag. Berchtesgaden und der Watzmann. Lithographie. 1823. H. 20·7, B. 27·8 cm.
» 21. — Freitag. Wiesenplan vor Aigen bey Salzburg. Lithographie. 1823. H. 19·5, B. 27·1 cm.
» 22. — Sonnabend. Gottesacker zu Sct. Peter in Salzburg. Lithographie. 1823. H. 19·9, B. 28 cm.
» 23. — Sonntag. Kircheneingang in Berchtesgaden. Lithographie. 1823. H. 19·6, B. 27·2 cm.
» 24. — Schlußstein der »Sieben Gegenden«. Lithographie. 1823. H. 27·5, B. 37·4 cm.
» 25. — Blick vom Mönchsberg auf den Untersberg. Bleistiftzeichnung. Um 1823. H. 31, B. 46 cm.
» 26. — Blick vom Mönchsberg auf den Untersberg. Ölgemälde. 1824. H. 49·5, B. 63 cm.
» 27. — Der Garten des Kapuzinerklosters in Salzburg. Ölgemälde. 1826. H. 68, B. 54 cm.
» 28. Friedrich Olivier, Der Friedhof am Nonnberg. Bleistiftzeichnung. 1817. H. 26·3, B. 23·3 cm.
» 29. Julius Schnorr von Carolsfeld, Blick vom Mönchsberg auf den Hohen Göll. Bleistiftzeichnung. 1817. H. 15·6, B. 23·5 cm.
» 30. — Der Kalvarienberg bei Berchtesgaden. Bleistiftzeichnung. 1817. H. 30·5, B. 45 cm.
» 31. — Friedrich Olivier am St. Bartholomäus-See. Bleistiftzeichnung. 1817. H. 26·2, B. 19·2 cm.
» 32. — Aussicht von Aigen auf Salzburg. Ölgemälde. 1817. H. 47·5, B. 60 cm.
» 33. Johann Adam Klein, Die Maler Welker und Erhard in Aigen. Aquarell. 1818. H. 19·5, H. 22·5 cm.
» 34. — Johann Christoph Erhard in Aigen. Radierung. 1822. H. 15, B. 11·6 cm.
» 35. Johann Christoph Erhard, Der Untersberg bei Salzburg. Aquarellierte Feder- und Bleistiftzeichnung. 1818. H. 27·8, B. 38·8 cm.
» 36. — Der Petersfriedhof mit der Veste Hohensalzburg. Bleistiftzeichnung. 1818. H. 28, B. 39·5 cm.
» 37. — Die Festung Salzburg. Bleistiftzeichnung. 1818. H. 16·5, B. 28 cm.
» 38. — Auf der hohen Feste in Salzburg. Radierung. 1818. H. 11·8, B. 17·2 cm.
» 39. — Der Böckhardsee. Radierung. Um 1818. H. 18·3, B. 27 cm.
» 40. — Zwischen Golling und den Öfen. Bleistiftzeichnung. 1818. H. 14·6, B. 19·5 cm.
» 41. Johann Adam Klein, Der Kapuzinerberg in Salzburg. Bleistiftzeichnung. 1818. H. 24, B. 33·5.
» 42. — Aussicht von der großen Kanzel in Aigen. Aquarellierte Bleistiftzeichnung. 1818. H. 20·5, B. 35 cm.
» 43. Johann Christoph Erhard, Schloß Fischhorn im Salzburgischen. Aquarellierte Bleistiftzeichnung. 1818. H. 18, B. 27 cm.
» 44. Heinrich Reinhold, Der Watzmann. Ölgemälde. 1818. H. 42, B. 33·3 cm.
» 45. — Der Mönchsberg bei Salzburg. Ölgemälde. 1819. H. 40·5, B. 50 cm.
» 46. Johann Adam Klein, Meinen Reisegefährten gewidmet. Radierung. 1819. H. 20·5, B. 26·6 cm.
» 47. Jakob Alt, Das Marketenderschlößchen am Mönchsberg. Kolorierte Radierung. Um 1819. H. 17·5, B. 26 cm.
» 48. August Heinrich, Blick vom Kapuzinerberg auf den Mönchsberg. Bleistiftzeichnung. Um 1821. H. 36, B. 47 cm.
» 49. — Blick vom oberen Garten des Kapuzinerklosters. Bleistiftzeichnung. Um 1821. H. 34, B. 41 cm.
» 50. — Der Untersberg mit dem Loigerfeld. Aquarellierte Bleistiftzeichnung. 1821. H. 20·6, B. 25·6 cm.
» 51. — Das Tännengebirge und der Paß Lueg. Aquarellierte Bleistiftzeichnung. Um 1821. H. 21, B. 27 cm.
» 52. — An der Straße zwischen Au und Berchtesgaden. Bleistiftzeichnung. Um 1821. H. 37·5, B. 47·5 cm.
» 53. — Aussicht aus dem Nonnenthal. Bleistiftzeichnung. Um 1821. H. 20·5, B. 33·5 cm.
» 54. Peter Fendi, Das Loigerfeld in Salzburg. Bleistiftzeichnung. 1821. H. 25, B. 31 cm.

Tafel 55. Ernst Fries, Salzburg und die Festung Hohensalzburg. Bleistiftzeichnung. 1821. H. 25·2, B. 41·8 cm.
» 56. — Aus meinem Zimmer in Salzburg. Getuschte Bleistiftzeichnung. 1821. H. 22·3, B. 30·3 cm.
» 57. — Der Watzmann im Herbst. Ölgemälde. 1830. H. 28, B. 39 cm.
» 58. Ludwig Richter, Der Petersfriedhof in Salzburg. Bleistiftzeichnung. 1823. H. 21·5, B. 27·5 cm.
» 59. — Am Untersberg bei Salzburg. Bleistiftzeichnung. 1823. H. 29, B. 22·8 cm.
» 60. — Golling. Bleistiftzeichnung. 1823. H. 19·3, B. 24·5 cm.
» 61. — Der Fuschlsee. Aquarellierte Federzeichnung. 1823. H. 18·3, B. 24 cm.
» 62. — Das Tännengebirge. Radierung. 1830. H. 13·3, B. 18·6 cm.
» 63. — In der Ramsau. Radierung. 1830. H. 13·4, B. 18·3 cm.
» 64. — Der Königs-See. Radierung. 1830. H. 13·1, B. 18·3 cm.
» 65. — Der Lattenberg. Radierung. 1830. H. 13·1, B. 18·4 cm.
» 66. — Der Watzmann. Ölgemälde. 1824. H. 114, B. 90 cm.
» 67. Georg Heinrich Brandes, Gegend bei Salzburg. Ölgemälde. 1827. H. 58, B. 67 cm.
» 68. Louis Gurlitt, Bei Berchtesgaden. Ölgemälde. 1836. H. 32, B. 40 cm.
» 69. Johann Nepomuk Schödlberger, Der Traunfall. Ölgemälde. 1821. H. 222, B. 295 cm.
» 70. Jakob Alt, Der Mühlbach-Wasserfall. Lithographie. 1825. H. 22·5, B. 32 cm.
» 71. — Gmunden und Ort. Lithographie. 1825. H. 22·5, B. 32 cm.
» 72. — Die Brücke auf dem Wege zur Chorinsky-Klause. Lithographie. 1825. H. 22·7, B. 24·8 cm.
» 73. — Der Dachstein vom Blassen. Lithographie. 1825. H. 22·5, B. 32 cm.
» 74. Thomas Ender, Die gedeckte Brücke bei Ischl. Radierung. 1828. H. 11, B. 17 cm.
» 75. — Ruine von Wildenstein bei Ischl. Radierung. 1828. H. 10·5, B. 16·9 cm.
» 76. Rudolf Alt, Der Kirchhof zu St. Peter. Aquarellierte Bleistiftzeichnung. 1829. H. 17, B. 24 cm.
» 77. — Blick auf Salzburg vom Mönchsberge. Aquarellierte Bleistiftzeichnung. 1829. H. 22·5, B. 33·7 cm.
» 78. — St. Wolfgang. Aquarellierte Bleistiftzeichnung. 1829. H. 17, B. 23·8 cm.
» 79. — Partie aus dem Tale von Altaussee. Bleistiftzeichnung. 1832. H. 18·5, B. 26·5 cm.
» 80. — Der Wolfgangsee bei St. Gilgen. Aquarellierte Bleistiftzeichnung. 1832. H. 19, B. 30·7 cm.
» 81. — Die Esplanade in Ischl. Aquarell. Um 1837. H. 20·2, B. 27·7 cm.
» 82. Josef Höger, Der Garten des Kapuzinerklosters. Aquarell. 1833. H. 33, B. 42 cm.
» 83. — Die Salzachbrücke. Aquarell. 1834. H. 26·5, B. 21·5 cm.
» 84. — Salzburg von Mülln. Aquarell. 1834. H. 28·3, B. 39·6 cm.
» 85. Thomas Benedetti, An der Straße von Ebensee nach Ischl. Bleistiftzeichnung. Um 1830. H. 22, B. 16 cm.
» 86. Ferdinand Georg Waldmüller, Der Waldbachstrubb. Ölgemälde. 1831. H. 31·5, B. 26 cm.
» 87. — Ahornbäume bei Ischl. Ölgemälde. 1831. H. 32, B. 26 cm.
» 88. — Das Kattergebirge. Ölgemälde. 1834. H. 31, B. 26 cm.
» 89. — Das Kattergebirge. Ölgemälde. 1834. H. 32, B. 26 cm.
» 90. — Ischl. Ölgemälde. 1835. H. 31, B. 26 cm.
» 91. — Ischl mit dem Dachstein. Ölgemälde. 1835. H. 31, B. 26 cm.
» 92. — Straße in St. Wolfgang. Ölgemälde. 1835. H. 32, B. 26 cm.
» 93. — Der Wolfgangsee. Ölgemälde. 1835. H. 32, B. 26 cm.
» 94. — Der Fuschlsee. Ölgemälde. Um 1835. H. 29, B. 45 cm.
» 95. — Partie auf dem Wege zur Rettenbach-Mühle. Ölgemälde. 1836. H. 45, B. 55 cm.
» 96. — Ischl vom Sophienplatze aus. Ölgemälde. 1838. H. 43, B. 57 cm.
» 97. — Ansicht des Dachsteins mit dem Hallstättersee. Ölgemälde. 1838. H. 46, B. 57 cm.
» 98. — Das Steinerne Meer. Ölgemälde. 1838. H. 26, B. 31 cm.
» 99. — Partie bei Hallstadt. Ölgemälde. 1839. H. ?, B. ? cm.
» 100. — Familie Dr. Josef August Eltz in Ischl. Ölgemälde. 1835. H. 124, B. 110 cm.

UNIVERSITY OF ILLINOIS-URBANA
914.363SCH95S C001
SALZBURG UND DAS SALZKAMMERGUT WIEN
3 0112 024306430